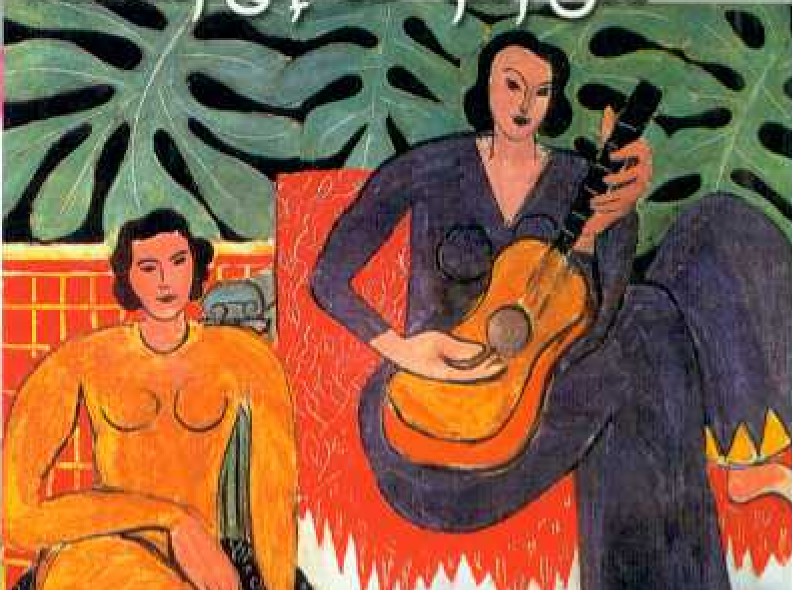
53

آفاق السينما

سحر الألوان

من اللوحة إلى الشاشة

سعيد شيمي



عدد خاص

بمناسبة مرور 100 عام
على ميلاد السينما
المصرية
و10 سنوات على صدور
آفاق السينما



الهيئة العامة لقصور الثقافة

سحر الألوان

من اللوحة الى الشاشة

ســــحر الألــوان

مـن اللوحــة الى الشاشـــة

سعيد شيمى

لوجو
الهيئة

سلسلة
آفاق السينما

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• سحر الألوان
من اللوحة الى الشاشة
• سعيد شيمى
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2007 م
432ص 5ر16 × 5ر23 سم
• تصميم الغلاف: د. خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
عبد الحميد عيسى غازى
• رقم الإيداع: ١٨٦٠/٢٠٠٨
• الترقيم الدولى: 0-589-437-977
• المراسلات :
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : 16 أ شارع
أمين سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت : 7947891 (داخلى : 180)

• الطباعة والتنفيذ :
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : 23904096

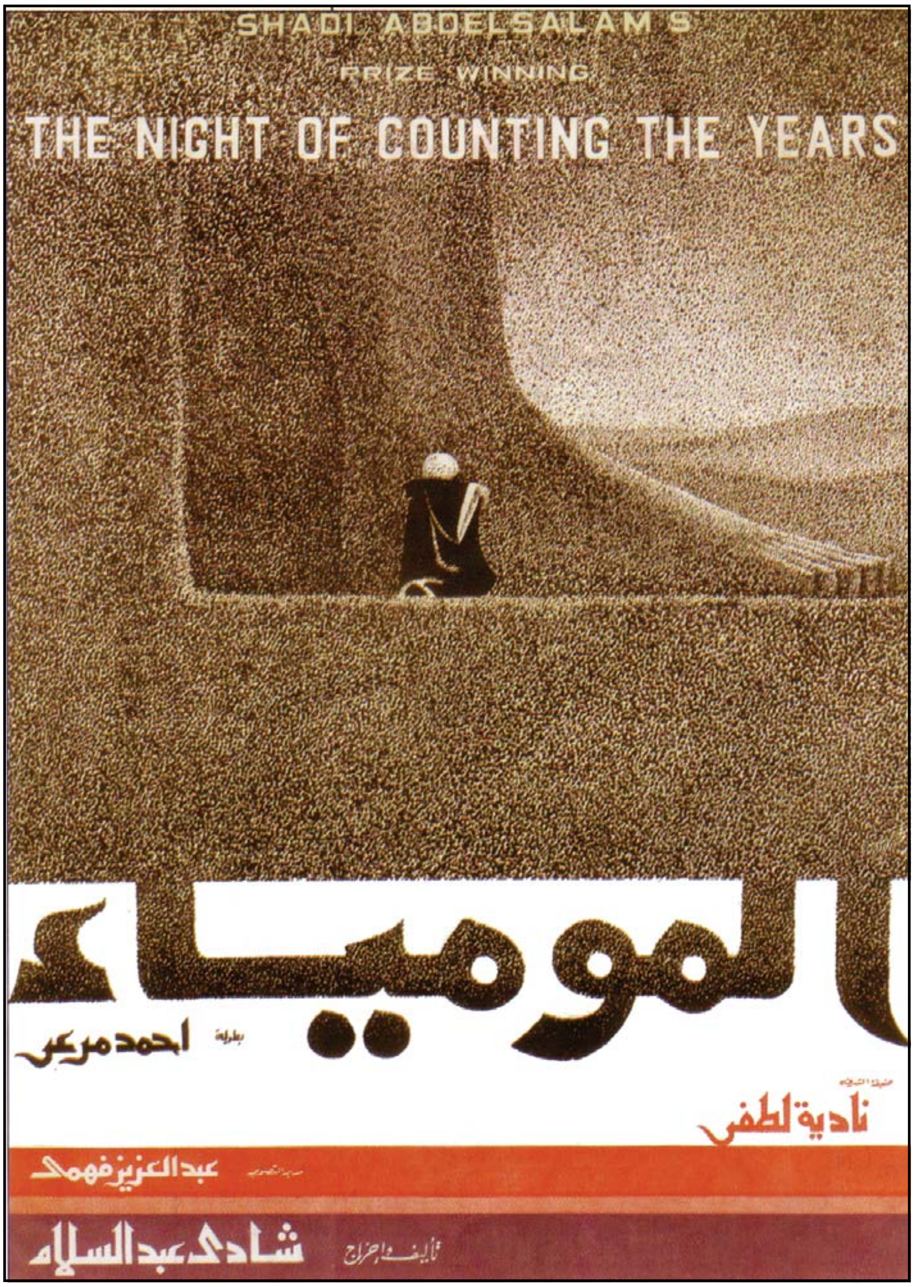
53

تعنى بنشر الدراسات المتخصصة فى
الثقافة السينمائية والتليفزيونية

سحر الألوان

من اللوحة الى الشاشة

المحتوى



صورة ١

إهـــــداء

إلى صناع فيلم «المومياء» «يوم أن تحصى السنين»
الذين أمتعونا بهذه السينما المصرية الرائعة.

سعيد شيمى

المعادى - مارس ٢٠٠٧

شـكر وتقديـــر

يسرنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأساتذة والأصدقاء والزملاء الذين ساعدونى فى جمع المعلومات والصور لهذا الكتاب، وأخص بالذكر:

الناقد المؤرخ: **أحمد الحضرى**

الناقد: **رؤوف توفيق**

الناقد: **د. رفيق الصبان**

الناقد: **سمير فريد**

المخرج: **شوقى يسى** (برلين).

الدكتور الأديب: **محمد المخزنجي.**

الكاتب: **مريدى النحاس.**

الناقد: **يعقوب وهبى.**

الناقد: **يوسف شريف رزق الله.**

كما أخص بالشكر زوجتى الكاتبة الصحفية/ **أمل فؤاد** التى شاركتنى زياراتى للمتاحف والمعارض ومناقشة آرائى الفنية انطلاقا من حبنا المشترك للفنون.

سعيد شيمى

تقديـم

لا شك أن سـعيد شـيمى فى الصف الأول من مديرى التصوير السينمـائى فى مصر، يعترف بمكانته كل من له علاقة بالعمل السينمائى من محترفين أو دارسين أو هواة أومتابعين، وحتى الذين تنحصر علاقتهم بهذا الفن فى مجرد المشاهدة الواعية وقراءة المقالات والكتب المتخصصة. فلا تقتصر أهمية الدور الذى يؤديه سعيد شيمى فى مجـال العمل السينمائى على قيامه بمهام مـدير التصـوير السينمائى للأفلام الروائيـة الطويلة فى مصـر وبعض الدول العربيـة (١٠٧ فيلمـا حتى الآن)، وللأفلام التسجيلية والقصيرة (٧٣ فيلما) فقد تخصص أيضا فى التصوير السينمائى تحت سطح الماء فكان أول فنان مصرى يقتحم هذا المجال(١٩ فيلما)، إلى جانب التصوير السـينمـائى لعدد من مـسلسـلات التليـفـزيون وتصـوير الفـيديو لعدد من السـهـرات التليفزيونية.

ولا يعتمد هذا التقديم على كمية الأعمال فقط التى اضطلع بها الفنان سـعيد شيمى، بل يعتمد أساساً على جودة هذه الأعمال وارتفاع مستواها وتميزها ، حتى نال عنها سـعيد العديد من الجوائز المحليـة والدوليـة والتـقـديرات والتكريمات فى مناسبات عديدة كما قام سعيد شيمى أيضا بمهام الإخراج والإنتاج السينمائى وإن كان ذلك قد تم فى أعمال محدودة.

ولنا أن نتوقع من وراء كل هذا الأعمال التى بدأها سعيد شيمى فى عالم المحترفين منذ عام ١٩٦٩- أى قبل تخرجه من المعهد العالى للسينما بالقاهرة قسم التصوير السينمائى فى عام ١٩٧١ - وإلى الآن خبرة غزيرة فى شتى النوعيات والاتجاهات وفى ظروف عمل مختلفة بعضها صعب وقاس، وبعضها تحيط به المخاطر ويستلزم شجاعة غير عادية ، وبعضها يحتاج إلى الإبتكار فى وسائل التنفيذ والتحايل لتحقيق بعض اللقطات غير المألوفة وصولاً إلى ما يضيف إلى الصورة النهائية من تميز وتشويق، وكل ما يتطلبه النص السينمائى ومخرج الفيلم.

ومن النادر أن نجد فى أى مهنة من المهن السينمائية على إختلافها وتعددها، من له مثل هذه الخبرة الفنية الضخمة التى تتسع لكل التفاصيل والتنوع، ويمكنه فى الوقت نفسه أن ينقل هذه الخبرة لمن حوله ومن بعده بمثل هذا الحماس والاخلاص ، مثلما يفعل سعيد شيمى عندما يسهم فى تدريس هذا الفن لأجيال متعاقبة أو إلقاء محاضرات واشتراك فى مؤتمرات وندوات.. إلى جانب إهتمامه بكتابة المقالات والكتب.

وهكذا نصل إلى ما يهمنا هنا وهو موضوع الكتب التى أثرى بها الفنان سعيد شيمى المكتبة العربية فى صميم تخصصه وفنه الذى يحبه ويجيده ، ولا يبخل عن نقل خبرته فيه إلى الغير بدافعه الشخصى وبمنتهى الرضا والإتقان.

لقد قدم سعيد شيمى للمكتبة العربية ١٣ كتاباً فى فن التصوير السينمائى وتذوقه وتدريسه والتعريف بالبارزين من رواده وفنانيه ظهر أول هذه الكتب فى عام ١٩٩٦، وهذا هو الكتاب رقم ١٤ ضمن هذاالجهد الملحوظ. ويشرفنا هنا فى هذه السلسلة من كتب «آفاق السينما» التى تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، أننا قد قدمنا حتى الآن ستة كتب من هذه القائمة. وكانت الكتب الخمسة السابقة هى:

- العدد رقم ٥ «أفلامى مع عاطف الطيب» (١٩٩٩).
- العدد رقم ٢١ «الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى» جزء١ (٢٠٠٢).
- العدد رقم ٢٦ «الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى» جزء٢ (٢٠٠٣).
- العدد رقم ٣٩ «تجربتى مع الصورةالسينمائية» جزء ١(٢٠٠٤).
- العدد رقم ٤٥ «تجربتى مع الصورة السينمائية» جزء ٢ (٢٠٠٥).

وفى هذا العدد الجديد رقم ٥٣ «سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة» يطرق الفنان مدير التصوير السينمائى سعيد شيمى مجالاً جديداً لم يسبق لأحد أن طرقه ، وهو سحرالألوان التى اختارها المشاهير من الرسامين العالميين من أمثال

مايكلأنجلو وديلاكروا ومونيه وسورا وجوجان وفان جوخ وسيزان ورينوار وبيكاسو وغيرهم، وكيف قدموا هذه الألوان فى لوحاتهم ذات الشهرة العالمية ثم يوضح لنا سعيد شيمى كيف استفاد من دراسة ألوان هذه اللوحات عدد كبير من فنانى التصوير السينمائى فى كثير من أنحاء العالم من أمثال نيستور المندروس ولازلو كوفاكس وفيتوريو ستورارو وجاك كارديف وسفين نيكفيست وغيرهم الذين اتخذوا من سحر تلك الألوان مرجعية تشكيلية لأعمالهم السينمائية منذ ظهور السينما الملونة وحتى الآن، كما نصل إلى تأثير هذا على بعض فنانينا من أمثال شادى عبد السلام.

ولأهمية هذه الدراسة وهذا الجهد من جانب الفنان السينمائى سعيد شيمى، فقد اخترنا أن نصدره فى عدد ممتاز من سلسلة كتب «آفاق السينما» بمناسبة الإحتفال بمئوية السينما المصرية التى بدأإنتاجها فى عام ١٩٠٧، وبمناسبة مرورعشر سنوات على صدور هذه السلسلة من الكتب التى بدأظهورها فى عام ١٩٩٧.

ونتمنى لسعيد شيمى المزيد منوالحمد لله أولا وأخيراً لتوفيق والعطاء .

والحمد لله أولا وأخيراً

أحمد الحضرى

عن ثقافة الصورة

ثقافة الصورة أو ثقافة الرؤية أو الثقافة البصرية، هى كلها مسميات لشئ واحد ينقصنا كثيراً فى ثقافتنا العربية، فإن الرؤية هى الشئ المستمر معنا كبشر من لحظة مولدنا حتى مماتنا، وهى المسئول الأول عن ذلك الكم المعرفى من طفولتنا حتى آخر العمر، ولكن بجانب ذلك الكم والمعنى ما هى محصلة هذه الرؤية من فهم وثقافة رفيعة؟

يعرف العلامة **جودنف** الثقافة بأنها صور الأشياء فى عقول البشر وأنماطهم فى إدراك هذه الأشياء وعلاقتها وتأويلهم لها.

والحقيقة التى يجب مواجهتها بشجاعة أننا فى مجتمعنا تربينا وتعودنا وتثقفنا على القراءة والسماع (القص والحوار) وليس فى ذلك غضاضة، ولم تدخل ثقافة الرؤية فى تربية أذواقنا بجانب القراءة والسماع، وهذا له أسبابه، وهو ما سأحاول عرضه وتوضيحه بإيجاز.

منذ فجر البشرية عندما رسم أسلافنا الأوائل على جدران الكهوف والمغارات، رسومات قيل فى تفسيرها إنها طقوس عقائدية سحرية لتسهل لهم القنص والصيد، أو لتظهر لهم ولعشيرتهم سجلاً بانتصاراتهم على قوة الطبيعة والحيوان أو سجلاً عن طموحات لم يتمكنوا من تحقيقها كصيد فريد فشلوا فى قنصه فلجأوا إلى رسمه



صورة ٢خروج آدم وحواء من الجنة، تفصيلة من لوحة سقف كنيسة سيستينا بروما لمايكل أنجلو.

على الجدران كنوع من التعاويذ وما إلى ذلك من تفسيرات.

منذ هذا التاريخ بالغ القدم، وعلاقة الصورة بالإنسان ملتصقة التصاقاً وجدانياً وروحياً"، ويمكن أن نقول تجاوزاً "ثقافياً".

وإذا نظرنا فى الحضارات القديمة للبشرية والتى شكلت حلقة من حلقات المعرفة والتقدم، نجد أن الصورة وأقصد بها الرسم والنحت الغائر والبارز والمنظور المعمارى – مثل المعابد والأهرامات والصروح وخلافه – شكلت هى الأخرى صوراً عقائدية فى أغلبها للعبادة وتمجيد الحاكم لارتباط الحاكم بالألوهية الدينية مثل الفراعين بمصر واشتهار وجلجامش فى بلاد الرافدين، وزيوس وآلهة اليونان فى بلاد الإغريق وغيرها فى الحضارات القديمة.

كانت الصورة فى الحضارات القديمة هى الخادم لمفهوم الحاكم والعقيدة، وهى الموجودة على الحائط وصرح المعبد، وعندما تصبح العقيدة مؤمنة بالبعث مرة أخرى

بعد الموت فى عالم سفلى به جنات للخيرين أو نار موقدة للأشرار، كما فى العقيدة المصرية، نجد إنه أصبح للصورة فى مقابر البشر المؤمنين بهذه العقيدة رسومات خالدة لحياتهم الخيرة اليومية واعتقاداتهم الدنيوية، ولقد عبرت هنا الصورة بشكل ما عن حضارة سامية وصفها العالم **بيريستد** بفجر الضمير، لقربها من المثل الأخلاقية النموذجية قبل أن ينطق أفلاطون بجمهوريته المثالية.

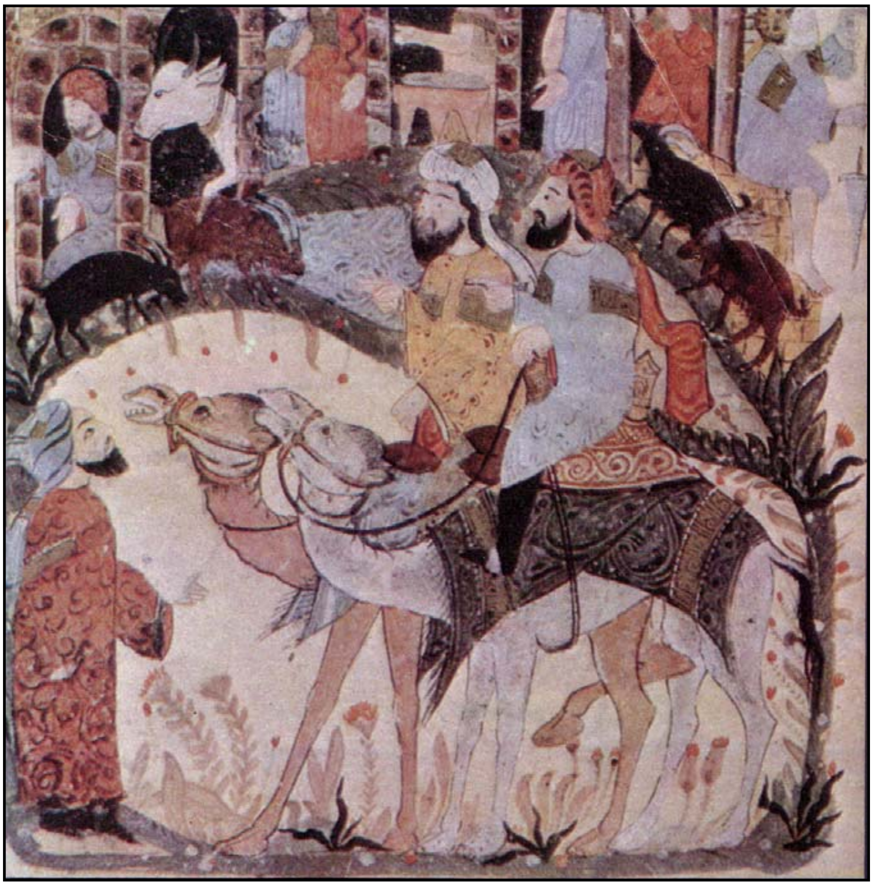
ناهيك عن دور الصورة والمنحوت فى حضارات بلاد جنوب شرق آسيا (الهندوصينية) وما ارتبط بالصورة فى عقيدة بوذا وكونفوشيوس وغيرهما.

وعندما انتشرت الديانة المسيحية فى أوروبا والغرب، لم يجد رجال الدين غير الصورة المرسومة على جدار الكنائس وحوائطها وسقوفها – والذين أمروا برسمهما – لتشرح للجماهير أهمية هذا الدين الجديد وحكاياته وقصصه السمحة والحافلة بالورع، ولقد أباحت الديانة المسيحية الرسم فى الكنائس لهذا الغرض، وكما نعلم فإن الكنائس الكاثوليكية (صورة ٢) مليئة بهذه الرسومات والتماثيل وإن كان بعض المذاهب المسيحية يحرم ذلك مثل الكنيسة الإنجيلية (البروتستانت)، كما لا يوجد فى الديانة اليهودية تاريخ ما للصورة.

أما فى الإسلام، فإن عظمة الصورة كانت فى القص والمعنى المتخيل من قراءة القرآن الكريم، فإن المعانى الفنية فى اللغة العربية، وجرس الكلمات والحس التصورى للحكى لما يحدث للمشركين الكافرين أو للمؤمنين الصالحين، والأحداث الموصوفة، جعلت ثقافة الصورة فى الإسلام فى عقل وخيال ووجدان المسلم.

بعكس ما حدث فى الديانة المسيحية مثلاً إذ أصبحت حكايات السيدة العذراء وسيدنا المسيح تحيط صورهم مع القص فى دور العبادة.

فى أوروبا والغرب ومع الديانة المسيحية قرأت العيون الصور منذ القدم مع الوله الوجدانى أكثر من الشرق الإسلامى حين جعلت للصورة متخيلاً عقلياً وفى نفس الوقت للمعنى الوجدانى بما تحمله اللغة العربية من ثراء فى المعنى، ولا ننسى أن اللغة عند العرب بشقيها الشعرى والنثرى من أقوى سبل التعبير المتخيل، تأتى الطفرة الكبرى فى عصر النهضة الأوروبية حين احتضنت العائلات الإقطاعية مثل أسرة الميديتشى أو الكنيسة فن الرسم والنحت والعمارة، وهيأت له كل السبل للنمو والظهور وأصبح لفن الرسم ولأول مرة فى التاريخ ليس فقط غرضاً حياتياً ودينياً عقائدياً، بل كذلك غرضاً اجتماعياً، فنياً، ثقافياً، جمالياً، حقاً إنه لطبقة معينة من الأغنياء الإقطاعيين، ولكن سرعان ما انتشر أنصاف الفنانين سارقو المناظر واللوح



صورة ٣ رسم إسلامي من مقامات الحريري من مدرسة الواسطي.

فى اختراع الرسم عن طريق الحجرة المظلمة Camera obscura لينتشر فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر تداول اللوح المرسومة للمناظر الطبيعية وأساطير الإغريق والرومان وحكايات السيدة العذراء وسيدنا المسيح، وبطولات الأمراء، والصور الشخصية (البورتريه) كزينة تعلق فى البيوت والقصور.

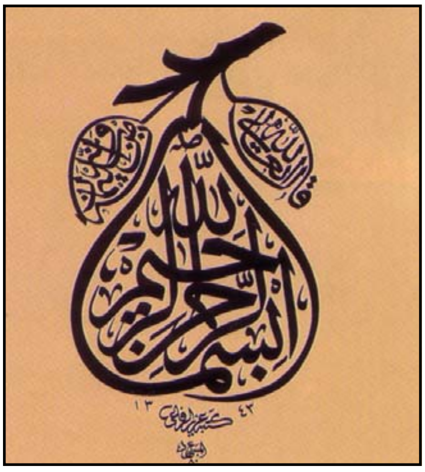
وأصبحت منذ هذا الزمن قواعد المنظور راسخة فى التكوين وفى البناء العام للصورة المرسومة والتى تسير عليها حتى الآن، وكذلك قيمة الألوان ببهجتها أو قتامتها وشكل الضوء الموجود باللوحة، وارتبطت المواضيع أكثر بحياة البشر.

وكنا فى الشرق العربى فى هذه الفترة نرضخ تحت حكم ظللنا بالجهالة، حقاً إن لنا تراثاً كبيراً فى إنتاج الصور العظيمة فى الماضى تمتد من العصر الفرعونى



حصان عربى فى حركة رشيقة مرسوم بالحرف العربية

صــــورة ٤



حروف عربية شكل الكمثرى للبسملة



حروف عربية شكل الطائر للبسملة



بسملة مكتوبة على أرضية كتبها الخطاط على البسطامى عام ١٤٥٥م فى السلطنة العثمانية .



هذه البسملة بالخط الكوفى مكتوبة على أرضية مزهرة، من مقتنيات متحف أياصوفيا باستانبول، ويعود تاريخها إلى سنة ١٢٩٠ م.



بسملة بالخط الكوفى على أرضية مورقة ومزهرة، ويعود تاريخ كتابتها إلى القرن السادس عشر الميلادى .

والبطلمى والقبطى وحتى الإسلامى - المذهب الشيعى بالتحديد - كما نجد فى أعمال الفنان الإيرانى **الواسطى** ومدرسته فى الرسم كما فى مقامات الحريرى وغيرها (صورة ٣) أو شمال الهند، وهى فى مستوى من الإبداع والجمال والألوان والخصوصية تتساوى مع قيمة الصورة فى نفس وقت العصر الأوروبى، وإن كانت الحضارة الإسلامية قد اهتمت أكثر بالزخارف النباتية والهندسية وأشكال الحيوان، فهذا لا يبعدها عن جمالها المنفرد فى رسم الصور بالحروف العربية (صورة ٤) واستغلالها للمنمنمات والزخارف حول كلمات القرآن الكريم (صورة ٥).

وإن بقيت الصور بعد ذلك فى مجتمعنا العربى الإسلامى متوارية إلا من المنظومات والمدلول الشعبى مثل رسم الصور على جدران البيوت من الخارج للحجاج عند عودتهم، وصور الكعبة المشرفة ومسجد الرسول (ص) وطريق الحج، أو بتلك الزخارف الطوطم والوشم على الأطراف الإنسانية فى الأيدى والأرجل وعلى الوجه للعذارى الحسان قبل الزواج وما لها من طقوس تراثية من الأزمنة القديمة، أو صور فولكلورية للبطولات الشعبية لأبى زيد الهلالى أو عنتر وعبلة كحكايات شعبية، وهكذا (صورة ٦).

وكانت الصدمة الكبرى لمجتمعنا المصرى وقد حدثت للعين بدءاً من الحملة الفرنسية لنابليون بونابرت على مصر فى أواخر عام ١٧٩٨، فإذا كانت أوروبا لها تاريخ طويل مع الرسم والصورة، فإننا هنا فى الشرق العربى محرومون من هذه المتعة والثقافة المرئية لقرون، فأحدثت صور القادة الفرنسيين المرسومة بالزيت على توال (قماش خاص بالرسم) وملونة بإتقان وموضوعة فى مدخل دار الألفى الذى أصبح مقر الرئاسة الفرنسية بالقاهرة، أثارت هذه الصور صدمة لعلماء وفقهاء الإسلام بمصر، حتى إن بعضهم خاف من دقة رسمها وتصويرها لنابليون بطوله وحجمه ونظرته، واقترب منها لإمساكها فوجدها قماشاً، والبعض رفضها تماماً وادعى أن هذا تصوير شيطانى يجب الابتعاد عنه، حتى إن المؤرخ المصرى **عبد الرحمن الجبرتى** يقول فى ذلك «ترى صوراً كما لو كانت ستبرز من فراغ»، وبالطبع كانت هذه صدمة الصورة لمجتمع كان مغلقاً بإحكام لسنوات طويلة.

وبعد اندحار الحملة الفرنسية وبعد أن تولي الحكم الوالى الجديد **محمد على** استعان برسامين فرنسيين وإيطاليين لرسم صور شخصية له ولأبنائه الذكور والعائلة الحاكمة كشئ جديد، به أحد مظاهر الأبهة والتقدم الذى كان ينشده بفكره، وأرسل **محمد على** بعثته الأولى إلى فرنسا للتعلم فى كافة الفنون والعلوم الحديثة، وبدأ



صورة ٦ رسم شعبي لحكاية عنتر وعبلة من التراث الشرقى (الصورة من تونس) .

الاحتكاك الحقيقى والحراك الاجتماعى الأول فى رجوع أبناء هذه البعثة لبناء مصر الحديثة الجديدة المبنية على العلم والمعرفة، وكتب شيخ البعثة الأزهرى المرافق لها **رفاعة الطهطاوى** عما شاهد وما يريده للشرق العربى من هذا التقدم الحضارى بالغرب، واستمر التقدم ببطء وانكسارات تختلف من طموحات حاكم وآخر، حتى إنه بعد ذلك بسنوات اقترح أزهرى آخر مستنير هو الشيخ **محمد عبده** إنشاء مدرسة لتعليم فن الرسم والنحت، أى الفنون الجميلة لما لهذه الدراسة والفن من رقى للوجدان والحس لثقافة العباد، إلا أنه واجه هجوماً شديداً من تيارات أصولية تعتبر أى تجديد حراماً وكفراً، فلجأ إلى سؤال مفتى الديار المصرية وقتها عن مدى شرعية ذلك؟ فكان رد المفتى المستنير: «نحن ديوان كلمات والغرب ديوان هيئات وقد آن لديوان الكلمات أن يستفيد من ديوان الهيئات»، من هذا الزمن الذى كان فى نهاية القرن التاسع عشر، تبين مدى الوعى الذى حدث لحاجتنا إلى استقبال وافد الصورة والمنحوت الجديد لثقافتنا العربية، وأنشئت كلية الفنون الجميلة فى عام ١٩٠٨ بمصر كأول كلية للفن فى العالم العربى.

وفى رأيى أن الرسم وما يحمل من خيال وإبدا ع مع العلم الذى تواجد فى أوروبا فى عصر النهضة، كان مفتاح العصر العلمى الذى تطور بالتدريج إلى العلم الأحدث، وكمثال على ذلك عبقرية **ليوناردو دافينشى** الذى كان رساماً ومصوراً نابغاً وعالماً فذاً اخترع وفكر فى العديد من أدوات سابقة لعصره مثل الطيران والغوص تحت الماء، وكان مهندساً للإنشاءات والجسور، وعالماً فلكياً ورياضياً، فى هذا الزمن اخترع **جاليليو** منظاره الفلكى، وقال أن الأرض ليست مركز الكون، وقال العالم البولندى **كوبرنيكوس** أن الأرض كروية وأثبت ذلك علمياً وليست مسطحة كما تقول الكنيسة مما آثار غضبها، حيث كانت قوى عظمى فى ذلك الزمن، مما جعلهما يتراجعان فى أقوالهما أو حرقهما ككفرة زنادقة يحرفون كلام الكنيسة، ولكن ما يشغلنى ويهمنى دائماً سؤال أطرحه على نفسى...هل ارتبط الرسم وتطور فن الرسم والرؤية بالتقدم العلمى للإنسان؟ إن كل الاختراعات والأبحاث والتقدم الحديث يأتى من الغرب، ونحن نأخذه لنستهلكه فقط طوال هذه السنوات.

لماذا يا ترى؟ هل الوعى بالثقافة البصرية له دور فى ذلك؟ اعتقادى الراسخ ...نعم، ولكنى لا أجزم بذلك فهذا يحتاج إلى دراسة مفصلة تفسيرية، ويحتاج إلى مجموعة من الباحثين الخبراء لإثبات ذلك.

المهم الآن إنه فى عام ١٨٣٩ ظهر للمرة الأولى التصوير الداجيرى والفوتوغرافى، الأول نسبة إلى **داجير** فى فرنسا، والثانى نسبة إلى **تالبوت** فى بريطانيا، وكان للصورة الفوتوغرافية نقلة نوعية جديدة تماماً لوعى وعين الإنسان إلى الأشياء، وتستند قوة الصورة الفوتوغرافية بعد تطورها المستمر إلى الآن – وإن كان الآن يوجد تصوير رقمى بجانب الفوتوغرافى – إلى ست نقاط هامة للغاية هى:

١– إنها صور تسجل الحقيقة.

٢– إنها صور لها مصداقية.

٣– إنها صور تثبت لحظة معينة من التعبير.

٤– إنها صور تثبت لحظة معينة من الحدث.

٥– إنها صور تثبت مساحة معينة من المكان.

٦– إنها صور تثبت لحظة معينة من الزمان

وبهذا انتقلت عين الإنسان لتتثقف بشئ جديد، فرضته الصورة الفوتوغرافية فى زخم غزير من الرؤى والمعرفة والمواقف أعطت الصورة الفوتوغرافية وطريقتها الميكانيكية فى الالتقاط تحليلاً لحركة الإنسان والحيوان والطير، لم يلاحظ من قبل

فى تجارب **ميبريدج** بدءاً من عام ١٨٨٢ بالولايات المتحدة، و**جوزيف مارى** فى فرنسا، ومن عيوب وقصور التصوير الفوتوغرافى فى البدايات شاهد الفنان الغربى التشكيلى شكلاً جديداً كان له أكبر الأثر فى تطور الرسم التقليدى الكلاسيكى وقتها، ولم يمض أكثر من عشرين عاماً على مولد التصوير الفوتوغرافى حتى ظهرت المذاهب الجديدة فى فن الرسم تأثراً برؤى التصوير الفوتوغرافى، وكان أول معرض للتأثيريين عام ١٨٦٠، بل إن كثيراً من أقطاب فن الرسم وقتها أمثال **يوجين ديلاكروا** أو **جوستاف مورو**، أصبحت لوحاتهم فى المراحل المتأخرة من حياتهم عبارة عن تقرب شديد للأسلوب التأثيرى، وترجع أهمية هذا الأسلوب إلى أنه بعد تماماً عن المدارس القديمة الكلاسيكية لهذا الفن فى إعلاء وجدان الفنان أكثر وأحاسيسه الداخلية وتطويع الألوان لهذه الرؤية بشكل ثورى، وكسر تابو رسم الخط إلى براح وسيطرة الألوان.

التصوير الفوتوغرافى وفن التشكيل جعلا لجمهور الغرب عيناً أكثر تذوقاً وتستشعر الجمال بقدر تفاعلها معه، لأن لها تاريخاً طويلاً فى ذلك، وتراثاً بصرياً متعدد الأوسطة، واتجاها فكرياً مفتوحاً غير مقيد بعقيدة تحجبه أو تحد من نشاطه.

ومن تجارب تحليل الحركة والصور الفوتوغرافية ونظرية بقاء الصورة على شبكية عين الإنسان ولدت الصور المتحركة أو كما نقول عليها السينماتوغراف، فكان أول عرض جماهيرى يؤرخ له بمولد السينما فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ بباريس، ولدت السينما فى باريس ولندن وبرلين ونيويورك فى فترات زمنية متقاربة، لأ ن علماء هم ومخترعيهم استوعبوا ثقافة الغرب بكل ما تحمل من صور ورسم وموسيقى ومسرح بالإضافة إلى الأدب والشعر.. أى أن فن الرؤية كان متقدماً للغاية وهذا يؤكد وجهة نظرى التى ترى أن ثقافة الصورة قد أسهمت بشكل ما فى ابتكار عقل الإنسان لأشياء عديدة.

عندما عرض الأخوان الفرنسيان **لوميير** فى صالة جراند كافية بباريس لقطة تمثل دخول القطار رصيف المحطة أحدثت فزعاً للجالسين من جمهور المشاهدين فى الصالة وهرعوا يتدافعون خارجين منها، لم يتخيلوا أن تلك خدعة، بل إن تصديقهم لما يحدث أمامهم جعلهم يتوحدون مع الحدث فى المكان والزمان، وبالرغم من إنه بالأبيض والأسود وصامت، فقد هربوا من تقدم القطار إليهم وهذا هو السر الأعظم فى السينما حتى الآن، التوحد الذى يحدث بين المشاهدين وما يرون على الشاشة من أحداث، هذا التوحد جعل المشاهد يندمج بعقله وفكره مع الحدث والقصة والسرد

والأبطال فى تلك الظلمة التى تحيطهم وتفصلهم عن عالم الواقع وتسحبهم إلى عالم الخيال.

ومن لقطات قصيرة متفرقة فى الأفلام الأولى تسجل ما يدور أمام الكاميرا، يقوم المصور بتحريك المانافيللا يدوياً ليسجل الفيلم الحركة صورة...صورة بتتابع ميكانيكي مستمر، وكان ذلك أهم شئ فى اختراع السينماتوغراف، ثم لتصبح السينما بعد عدة سنوات شيئاً معتاداً فى تسجيل الحركه وبتلك الأفلام الساذجة بعدما استوعبت عين الإنسان الحركة وشبعت منها، ويقال أن السينما فى مسيرة تطورها سلكت اتجاهين أساسيين، الأول اتجاه الأخوان **لوميير** فى توثيق الأحداث والمكان والزمان، حيث أرسلا مصورين إلى أنحاء عديدة من المعمورة – لندن – نيويورك – برلين – مصر – القدس – الصين – المكسيك – إيطاليا، وهو إتجاه مازال سارياً بعد تطوره فيما يسمى بالفيلم الوثائقى أو التسجيلى.

أما الاتجاه الثانى فقد ابتدعه الفرنسى **جورج ميلييس** الممثل والمخرج المسرحى، وصاحب المسرح السحرى **هودين** بباريس، فحين طلب **ميليس** من **لويس لوميير** شراء كاميرا ليصور بها أفلامه نصحه الأخير قائلاً إنه لن يبيعه الكاميرا لأنه سيشترى آلة لا مستقبل لها، فذهب **ميلييس** واشترى آ لة تصوير إنجليزية من **بول** وصور بها أفلامه الأولى السردية التى تقص حكايات مثل **بيت الأشباح** و**القلعة المسكونة**، وقد استفاد من خداع المسرح السحرى ثم طور عمله بإنشاء ستوديو خاص به فى أرض يملكها خارج باريس، وصور أفلاماً مثل **«رحلة إلى القمر»** ١٩٠٢ و**«رحلة إلى قاع البحر»**، و**«رحلات جاليفر»** و**«الرجل ذو الرأس المطاطية»**، ولقد كان حقاً أبو الخدع السينمائية كشئ جديد تم تذليله لصالح أفلامه، وهو المكتشف والمستغل. هذا الأسلوب جعل للسينما طريقاً استمر حتى يومنا هذا فيما يسمى بالأفلام الروائية سواء طويلة أو قصيرة.

ولدت السينما صامتة بالأبيض والأسود، وهذا عجز بلاشك، ولكن **ميلييس** وبعده آخرين أمثال الأمريكى **دافيد جريفث** والألمانى **روبرت فين** و**فريتز لانج** و**مورناو** والفرنسى **أبيل جانز** والروسى **سيرجى ايزنشتاين** و**بودفكين** و**زيجا فيرتوف**، وغيرهم قد طوروا الحكى والسرد السينمائى إلى فن بصرى بالتدريج بابتكاراتهم الإبداعية فى أفلامهم ونظرياتهم.

حمل هذا الجهد البشرى المتعدد من سينمائيين فى أنحاء متفرقة من العالم نهلوا من الثقافة المرئية الشئ الكثير، وأتت لهم السينماتوغراف بذلك السحر المتحرك للأحداث.

ولقد كان صمت الأفلام خيراً على تألق التعبير بالصورة السينمائية وبلاغتها، وما ابتكر فى شكل التكوينات الثابتة والمتحركة والحس المونتاجى والقطع إلى زوايا مختلفة، وأحجام للقطات متنوعة ومتعددة كل ذلك أكسب الصورة السينمائية بعداً جديداً فى السينما الصامتة وصلت به إلى ذروة التعبير بالصور، بل إن هذا البعد وصفه أحد النقاد بقوله ..«إن الفيلم الصامت ضرب من الموسيقى أنغامها تتبع الصور، وإنه نوع من المعمار قوامه الضوء».

ولم يستمر ذلك طويلاً ، حيث إنه فى عام ١٩٢٧ ظهر أول فيلم ناطق « **مغنى الجاز**» ليرفع تاج الصورة المعبرة المتحركة الصامتة إلى الولة بالصوت والغناء والاستعراض ولتفقد جماليات الصورة السينمائية الشئ الكثير، ويسيطر على السينما ذلك الزخم من الأصوات ولأسباب تقنية فى جودة التسجيل الصوتى وكتم صوت الكاميرا همدت حركة الكاميرا وتعبيراتها التى كانت قد وصلت إلى ذروتها، وأصبحت بعد فترة مع دخول الألوان إلى الأفلام حبيسة بين جدران البلاتوهات للسيطرة على المسحات اللونية إلا حين تقدمت صناعة الخام الملون للأفلام، فقد بدأت تخرج إلى المناظر الخارجية تحت ظروف استثنائية.

وحين اهتممت بالفن السينمائى فى بداية حياتى الاحترافية واتخاذى فرع التصوير فيه طريقاً للتخصص، تزامن مع ذلك اهتمام مماثل بدور وقضية الصورة الملونة درامياً فى الأفلام، وحين كنت دارسا فى أكاديمية الفنون بمعهد السينما وأخطو خطواتى الأولى فى المعرفة والتعلم وكتبت العديد من المقالات الدرامية فى استخدام الألوان سينمائياً فى نشرتي **«جمعية الفيلم» و «نادى السينما »** والمجلات الفنية المتخصصة، وقتها كان الموضوع يشغلنى، وكان استخدام الألوان درامياً فى السينما فى أوج طرحها وتوجهها عالمياً، وكان ذلك فى العقد السادس من القرن الماضى، كانت تجارب المخرج الإيطالى **مايكل أنجلو أنطونيونى** لافتة مبتكرة، والمخرج الفرنسى **كلود ليلوش** جمالية معبرة والمخرجة التشيكية **فيرا كيتلوفا** صادمة مجنونة، وغيرهم، كان فى تجارب استعمال الألوان جرأة وثراء ومتعة فى التجديد للتعبير، ولم أكن قد ألمت بعد برأى مديرى التصوير المبدعين والمخرجين.

وزاد اهتمامى أكثر بالألوان وجمالياتها وارتباطها بالفنون الأخرى وبالذات التشكيل والموسيقى والمعمار، بل بالحياة نفسها، حيث كنت أمتع نظرى مراراً وتكراراً بتأمل منظر جميل بألوانه الطبيعية محاولاً تفسير تلك الراحة أو ذلك القلق أو هذا الغموض، كان ذلك فيما يسميه السينمائيون بالمنظر العام Landscape shot،

وكان ذلك جزءاً من متعتى وبهجتى بالحياة.

وشاهدت كماً لا بأس به من أبدع الأفلام طوال حياتى وحتى الآن ليس فى دور العرض بمصر فقط بل فى المراكز الثقافية وخارج مصر، ثم عن طريق شرائط الفيديو والـ D.V.D الأحدث وإن كان حجر الزاوية بالنسبة إلى المشاهدة هو الأساس، والقراءة عما لم يتوفر عندى من أفلام، ولقد عاصرت ما يمكن أن أطلق عليه بحق زمن الاستنارة اللونية فى الدراما الفيلمية، الذى بدأ مع احترافى، وفى طفرات متجددة متنوعة إلى يومنا هذا حيث استخدمت الألوان فى الفيلم فنياً كأحد عناصر الحدث الدرامى المؤثر وبشكل منفرد، وهذا ما سيبحثه ويحلله هذا الكتاب، بل إن الكتاب سيتطرق إلى مفاهيم موروثة للألوان، وتجاوز ذلك حديثاً فى السرد الفيلمى.

وبعد أن تجاوزت مرحلة عملى السينمائى ومحاولاتى المتواضعة لتبنى قضية اللون فى أفلامى حسب ما تسمح به المساحة الابتكارية والظروف الانتاجية والثقافية، وللأسف هى محاولات قليلة فى ثقافتنا البصرية العامة، ولا يحدث هذا معى فقط ولكن فى كل مجالات ومحاور الثقافة البصرية.

وفى كتابى هذا كنت أحرص على إيضاح وجهات نظر فنانى الأفلام بشكل مباشر عن استخدام الألوان فى التعبير والسرد والصدمة وما إلى ذلك من استعمالات درامية ابتكارية لهم، سواء كانوا مخرجين أو مديرى تصوير أو مبدعى جرافيك فى مرحلة ما بعد التصوير، والمقصود بذلك التغير فى الألوان فى مرحلة المونتاج.

ولقد تأثر كثير من هؤلاء الفنانين بالتراث التشكيلى العريق للبشرية، فكان لزاماً على أن استعرض طرق تفكيرهم فى ذلك، لما له من تأثير مباشر على قضية اللون والأسلوب فى الأفلام.

ولقد وضعت كل ذلك فى استبيان خاص بى وأقارن وأتفحص وأستبعد وأضيف حسب قول وفعل صناع الأفلام، ورأيى الشخصى كممارس ومتذوق لهذا الفن الجميل، وكما هو معروف فإن الفن السينمائى هو فن يحبو بالنسبة لباقى الفنون الأعرق والأقدم، والفنون فى قواعدها العامة قد تكون أحياناً مطاطية هلامية غير ثابتة المبدأ، وخاصة فى فنون الرؤية المبنية على تطور طرق التكنولوجيا، وهذا ما حدث وسنعلمه فى تطور صناعة الأفلام الخام الملونة والمعمل السينمائى الملون.

وبادئ ذى بدء فى كافة الأحوال، فإن التناسق الربانى للألوان فى الحياة هو

معلمنا الأول، ويعتبر ما أبدعه الخالق وتراه عيوننا هو محركنا إلى الإبداع والموهبة التى حبا بها الله بعضاً من عباده، فذلك اللون الأخضر السندسى فى الحقول والبساتين والجبال، أو تلك السماء الزرقاء..زرقة لون العيون الحلوة فى الشمال، أو تلك البحار التى تتعدى بها زرقة اللون من اللازوردى الفاتح إلى الفيروزى إلى الأزرق الداكن الرهيب، أو فيافى الصحارى الصفراء اللون ...بصفرة الذهب وما يحمل من معان متعددة عبر تاريخ اللون نفسه، أو تلك الصحراء ذات المسحة الكهرمانية ساعة أفول شمس النهار، أو ذلك الكرنفال الملون الممتع الخلاب تحت سطح البحر، أو الممتع بين زهور طيور الغابات الاستوائية، وقد أصقل وأبهج لمعان خضرتها الماء المتساقط عليها، أو فى تناسق لونى مذهل لجناحى فراشة صغيرة جميلة ستعيش لساعات أو حتى حين ننظر من المجهر ونتفحص عينات من المعادن والأحجار، نشاهد العجب العجاب من الإعجاز فى تناسق وأنواع الألوان، ومن هذه المنظومة استخلص الإنسان فى جميع المجتمعات بالماضى والحاضر مفاهيم عديدة للألوان، وهذا ما سيتعرض له الكتاب كمدخل أنثروبولوجى للألوان فى حياة الإنسان وتطوره.

أى باختصار فإن هذا الكتاب يبحث عن الإبداع اللونى للون فى الأفلام، ولكن قبل ذلك يجب أن يطرح مفهومه فى الرسم والحياة للشعوب لما له من تأثير مباشر على فن الفيلم وتراث البشر.

وكما أحب دائماً فإن البداية تكون فى البحث عن الجذور ومنها أتفرع وأتأمل.

البـــاب الأول

١- عن الضوء وطبيعة الألوان والرؤية.
٢- منظور أنثروبولوجى تاريخى للون.
٣- قوة اللون.

١- عن الضوء وطبيعة الألوان والرؤية

تخيل والسينما ذروة الخيال...أن الشمس قد غاب ضياؤها وحجب شعاعها بسحابة داكنة، أحاطت كوكبنا الأرضى، فستكون النتيجة أن الحياة ستنتهى لا محالة، فضوء الشمس هو المسئول الأول عن استمرار الحياة الحيوانية والنباتية على الأرض.

فأشعة الشمس وضياؤها هو العامل الأساسى فى بناء عملية التمثيل الضوئى الكلوروفيللى للنباتات والأشجار الذى هو ضرورى ليتغذى عليه كافة مخلوقات الله على الأرض، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وكذلك تأتى أهمية النباتات الخضراء من أنها المصدر المهم لتكوين وتجديد الأكسوجين فى الغلاف الجوى المحيط بكوكبنا، ولذا فإن خطورة تكوين سحابة داكنة تحجب ضوء الشمس من تفجير نووى مثلاً كفيلة بأن تدخلنا فى عصر جليدى معتم تنتهى فيه الحياة.

هل تخيلت؟ وكما قلت السينما ذروة الخيال!

وقد التقطت صناعة الخيال أى السينما هذه الفكرة فى أكثر من فيلم أجنبى ونسجت عليه عشرات القصص ذات الخيال العلمى المشوقة وسعى أبناء الأرض إلى كوكب آخر هروباً من الموت، هذا المدخل الخيالى المفزع سينمائياً أوضح من خلاله قيمة الضوء كباعث للحياة والاستمرارية السرمدية لكوكبنا ونجد فى تراثنا المصرى

القديم تقديساً للشمس وما تمنحه من خير، كما نجد أن فرعون التوحيد **أمنحوتب الرابع** المشهور باسم إخناتون قد أله الشمس وأنشد كهنته فى المعابد لها قائلين:

أنت يا من يشق بجماله فى أفاق السماء.
أنت أيتها الشمس الحية
التى وجدت منذ الأزل
يا من يضئ المشرق بنوره
فتملأ الأرض بجمالك
أيها الجميل القوى الرائع
العلى فوق الأرض
هذه أشعتك تغمر الأرض
فتحيط بما خلقت جميعاً
إنك لتدرك آخر الأرض
رغم ارتفاعك عنها
فتجمع لولدك أطرافها
تعاليت فامتد نورك على الأرض
أيها الظاهر الباطن
يا من إذا استويت فى غرب الكون
باتت الدنيا فى ظلام يشبه الموت
فإذا الناس فى المضاجع
وإذا رء وسهم فى غطاء
فلا ترى عين أخرى
ولا تلبث دواب الأرض أن تغادر أوكارها
ولا تلبث الزواحف أن تدب بالأذى
ويبيت الكون فى سكون
لأن خالقه قد أمسى وراء هذه الدنيا

ويستمر النشيد الفرعونى معدداً مزايا الشمس أى النور والضياء وارتباطهما بالخير، ومظهر غموض الليل والظلام الذى يحمل بين جوانبه الأذى والشر، هذه الرؤية الثاقبة والشفافية الوجدانية لقيمة الضوء كانت هداية المصرى القديم منذ آلاف السنين فى حبه للوضوح والاستقامة والعدل والخير.

والسينما فن قائم على كيان الضوء وبنائه للصورة ...وللضوء أهميتان رئيسيتان، أولهما أن الضوء هو المسبب الأول للتأثير على أملاح الفضة ويجعلها سوداء، فما كلوريد، وأيوديد، وبروميد الفضة، وهي ما نطلق عليه هاليدات الفضة إلا مركبات معدنية يؤثر الضوء بها ويقوم بأكسدتها إلى اللون الأسود فى الفيلم، ثم بعد ذلك فى المعمل يحدث الإظهار الكيميائى الفوتوغرافى، وهذا أساس النظرية الفوتوغرافية التى بنيت عليها الصورة الفوتوغرافية منذ عام ١٨٣٩ مع **داجير** فى فرنسا و**تالبوت** فى بريطانيا، وهذا الشق لن أتكلم عنه ففيه عشرات الكتب بالعربية واللغات الأخرى، ولولا هذا التأثير للضوء فيزيائياً على الفضة لما كان يوجد تصوير فوتوغرافى أصلاً، وبالتالى سينمائى، وحتى فى التصوير الإلكترونى الرقمى الآن فإن الضوء هو المؤثر الفعال فى تنشيط الإليكترونيات المسكة للصورة الإليكترونية.

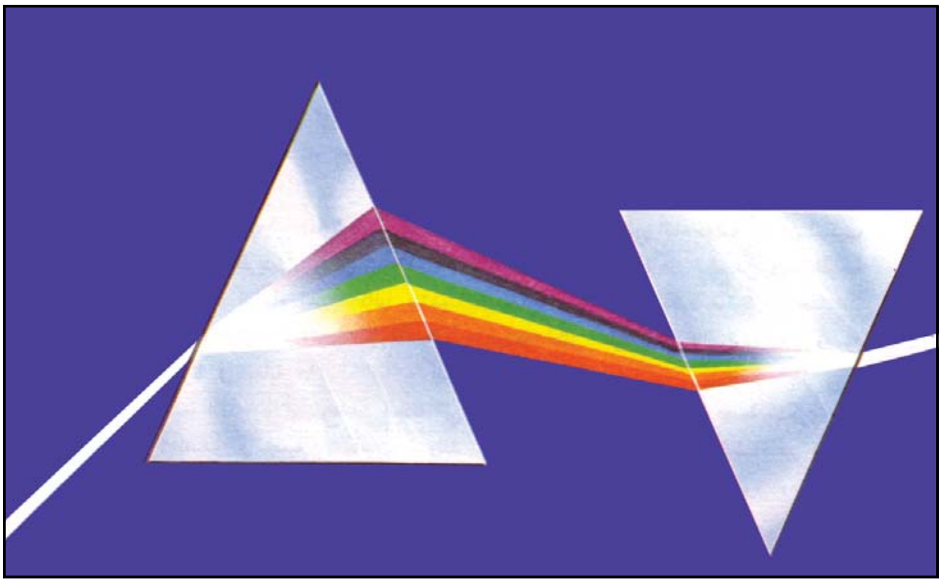
أما ثانياً وهو ما يهمنى ويدخل فى صميم هذا الكتاب، هو أن الضوء يلعب كمصدر للإبداع فى الفيلم السينمائى، فعن طريقة إضاءة الصورة أى اللقطة، وبالتالى المشهد والفيلم بأكمله، يكون التأثير المرجو والمطلوب الذى يعطى الفيلم معناه ومذاقه درامياً. والألوان هى الضوء بكامل معانيه.

وبتطور وزيادة الإنتاج الروائى (السردى) والإقبال الجماهيرى الواسع لموضوعات تجذب هذه الجماهير، أنشئت أولاً الاستوديوهات المكشوفة الأسقف فوق المبانى أو خارج المدن لتسمح بدخول الشمس وضوئها إلى الديكورات البسيطة التى كانت تبنى على قرص دوار ليتحرك الديكور مع حركة الشمس وضوء النهار.

فعندما أصبح ضوء النهار لا يكفى لتصوير المزيد من الأفلام تمت الاستعانة باللمبات الكهربائية المعلقة فى سقف البلاتوه.

ويذكر فى تاريخ السينما إنه فى عام ١٨٩٧ صور **جورج ميلييس** فى مسرحه المعروف باسم هوديني ببـاريس المغنى بأولوصى واستعمل فى ذلك المصابيح الكربونية التى كان يستخدمها من قبل فى حيله المسرحية، ولم تكن هذه المصابيح قد بلغت حد الكمال بعد...إلا أن **ميلييس** استطاع غمر المكان بضوء قوى – كانت الأفلام الخام وقتها بطيئة فى حساسيتها للضوء – يستمر وقتاً يكفى لالتقاط فيلم طوله دقيقة واحدة، وهكذا صور خمسة أفلام وكانت تلك أول أفلام يتم تصويرها على الضوء الصناعى حسب ما كتب.

وعندما تواجد المصباح الكهربائى لتوماس إديسون – وهو أبو السينما الأمريكية كذلك – بدأ فن الإضاءة يتواجد ويتطور رويداً...رويداً، ويكون للرواد لبنات يعلو بها



صورة ٧ يتفرق الضوء الأبيض الساقط على المنشور الأول إلى ألوان قوس قزح، ويجمع المنشور الثانى الألوان مرة أخرى لإحداث ضوء أبيض. وتسمى هذه الظاهرة بتحليل ضوء النهار إلى ألوان الطيف .

بناء الضوء فى الأفلام بما يسمى فن الرسم بالضوء أو الكتابة بالضوء.

والضوء هو الأشعة الحاملة للألوان، فمن المعروف أن ضوء النهار إذا تم تحليل حزمة منه بمرورها خلال منشور زجاجى شفاف فإن الناتج سيكون تحليل هذا اللون إلى سبعة ألوان طيفية هى بالترتيب من أعلى:

الماجينتا Magentaالبنفسجى وهو الاسم العلمى للون.

النيلى، البنى المزرق.

الأزرق.

الأخضر.

الأصفر.

البرتقالى.

الأحمر.

كما أن هناك ألواناً غير مرئية خارج هذه الحزمة هى الأشعة فوق البنفسجية والأشعة تحت الحمراء، وعندما قام العالم الإنجليزى **إسحاق نيوتن** بذلك التحليل عام ١٦٦٦ وكان يبلغ من العمر ٢٣ عاماً، أثبت كذلك أنه يمكن أن نجمع هذه الألوان السبعة بنسب طيفية لألوانهم لتحويلها إلى ضوء أبيض مرة أخرى (صورة ٧)

والضوء يسير فى موجات اهتزازية تختلف طول هذه الموجات بإختلاف ألوانه.

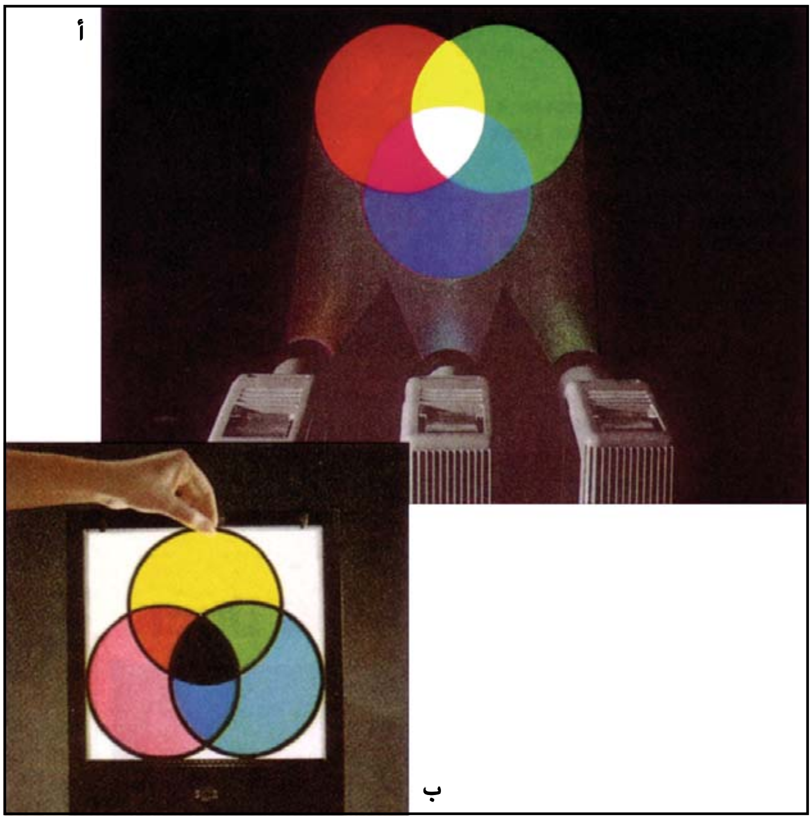
ونحن نرى الألوان فى الطبيعة والحياة حين يسقط الضوء على الأشياء والأجسام وكل شئ بذلك الفيض الأبيض فتمتص الأشياء والأجسام وكل شئ الألوان جميعها إلا لونها فإنها تعكسه لنا، وكمثال فإن البيضة البيضاء تعكس جميع الألوان الساقطة عليها، ولهذا فهى بيضاء، والتفاحة الحمراء تمتص جميع الأشعة الساقطة عليها ماعدا الأحمر فترده معكوساً لنشاهده.

وكلامى هنا عن الضوء وتحليله الطيفى إلى الألوان السبعة المعروفة كأشعة ضوئية، وهذا يختلف كلياً عن الكلام فى الألوان الصبغية أو بالطباعة وتكوينها فى الصناعات المختلفة والتصوير (الرسم) الزيتي والمائى وخلافه.

ففى التصوير السينمائى أوالتصوير الاليكتروني الرقمى Digital فإن ما يهمنا الأشعة الضوئية البيضاء والملونة، فهما عماد الصورة، وبما أن هذا كتاب فى البحث فى الجمال والإبدا ع السينمائى الملون، فلن أخوض فى تفاصيل علمية معروفة وموجودة فى العديد من الكتب والمراجع، ولكن من المهم كمدخل لمعرفة الألوان وتصنيفها فى التصوير السينمائى أن نعرف أن هناك ألواناً أساسية فى العملية الفوتوغرافية هى اللون الأحمر واللون الأخضر واللون الأزرق، كما أن هناك ألواناً مكملة هى اللون الأصفر واللون السيان cyan (الأزرق السماوى) واللون الماجينتا (البنفسجى) (صورة ٨) وتتراوح درجة لونية واختلاط الألوان الستة السابقة (أحمر – أخضر – أزرق – أصفر – سيان – ماجينتا) بمدى الكميات المختلطة من أشعتها معاً، فمثلاً سيصبح اللون الأصفر برتقالياً كلما زادت كمية الأشعة الحمراء عن الخضراء ...وهكذا.

وإذا جمعنا الألوان الأساسية معاً فى حزمة ضوئية متساوية الكمية والأصول لكل لون أعطتنا لوناً أبيض، بينما إذا جمعنا الألوان المكملة معاً فى حزمة ضوئية متساوية الكمية والأصول لكل لون أعطتنا لوناً أسود.

ويتحكم مدير التصوير السينمائى فى الألوان عن طريق نوعية الفيلم الذى يستعمله، ومجموعة المرشحات التي توضع فى مجرى العدسة، وتشكيل ألوان الإضاءة، بحيث تكون هذه الأدوات والمعدات هى الريشة التى يرسم بها لوحته على الفيلم، وبالإضافة إلى المعمل السينمائى كعنصر مساعد أساسى فعال. (صورة ٩ و١٠).



صورة ٨ أ– الألوان الأساسية الحمراء والخضراء والزرقاء، وعند جمع أشعتها بنفس القوة تعطينا اللون الأبيض .
ب– أشعة الألوان المكحلة الصفراء والسيان والماجينتا وعند جمع أشعتها بنفس القوة تعطينا اللون الأسود.

كيف ترى العين البشرية الألوان؟

إذا نظرنا إلى عين الإنسان فسنرى فى وسطها ثقباً أسود هو (إنسان العين). وهو يبدو أسود لأننا ننظر من خلاله مباشرة إلى الجزء الداخلى المظلم من مقلة العين، وتحيط بإنسان العين (القزحية) الملونة (عسلى، أسود، أزرق، أخضر) – تليها إلى الخارج الصلبة البيضاء، وأمام إنسان العين والقزحية القرنية الشفافة، والعين أكثر أجزاء الجسم تعقيداً ورقة وحساسية، وتشبه فى طريقة عملها إلى حد كبير آلة التصوير الفوتوغرافى، فلكل منهما عدسة لتركيز أشعة الضوء، كما أن لكل منهما سطحاً يستجيب للضوء وتتكون عليه الصورة، هو الفيلم أو الشريحة الإليكترونية فى التصوير الفوتوغرافى والإليكترونى، وفى الإنسان الشبكية التى تكون فى الجزء الخلفى الداخلى من مقلة العين خلف إنسان العين والقرنية الشفافة.



صورة ٩ وضع الجيلاتين مختلف الألوان على المصادر الضوئية لتغير لونها فى أماكن التصوير السينمائى



صورة ١٠ مثال لما يمكن أن يصنعة مرشح دافئ كهرمائى وآخر بارد أزرق فى المنظر المرئى

وتفتح القزحية فى العين وتقفل مثل الديافراجم فى آلة التصوير لتسمح بدخول مزيد من الضوء أو القليل منه، ولكن الطريقة التى تتركز بها صورة الأشياء على الشبكية تختلف اختلافاً كبيراً عنها فى آلة التصوير، ففى آلة التصوير يتم التركيز عن طريق تغيير المسافة بين العدسة والفيلم، أما فى العين فإن المسافة بين العدسة والشبكية لا تتغير كثيراً ولكننا نحصل على التركيز الحاد عن طريق تغيير شكل العدسة ... فإذا كان الشئ الذى نراه قريباً من العين فإن العدسة ترتخى ويزيد سمكها حتى تتركز صورة الشئ فوق الشبكية، أما إذا كان الذى تراه بعيداً فإن العدسة تتسطح حتى تتركز الصورة.

والشبكية هى الطبقة الداخلية لجدار العين المقابلة لإنسان العين فى المقلة، ولها الأهمية القصوى فى الرؤية، عدا أنها تحتوى على خلايا الرؤية، وهذه الخلايا تتكون من نوعين هما العصى والمخروطات، وقد أطلقت عليها هذه الأسماء تبعاً لأشكالها، وعندما تتركز صور الأشياء التى ينظر إليها على هذه الخلايا تنبهها فتنتج تيارات كهربية تمر خلال خيوط من الأعصاب إلى الجزء الخلفى من العين، وهنا تتجمع كلها لتكون العصب البصرى الذى يحمل الموجات إلى المخ.

وفوق الشبكية بقعتان تختلفان عن بقيتها، أولهما المكان الذى يدخل منه العصب البصرى إلى العين قادماً من المخ، وهذا المكان خالى من العصى والمخروطات ولذلك فإننا لا نرى الصور التى تقع على هذا الجزء من الشبكية، ومن ثم سمى البقعة العمياء وإلى جوار البقعة العمياء مباشرة نجد البقعة الصفراء وهذا الجزء من الشبكية لا يحتوى إلا على المخروطات، وفى هذه المنطقة تبلغ الرؤية أعلى مراتب حدتها.

ووظيفة المخروطات هى رؤية التفاصيل الدقيقة واللون، أما العصى فهى هامة للرؤية فى الضوء الخافت، وشبكية الحيوانات الليلية مثل الخفافيش تتكون كلياً من العصى، ولذلك لا ترى الألوان، ترى فقط اللون الأبيض واللون الأسود، ونفس الشئ للإنسان المصاب بعمى الألوان فإن شبكية العين غالبيتها من العصى.

ويتعرف الإنسان من طفولته علي الألوان ويكتسب خبرة معرفة اللون أثناء نموه ومراحل حياته حتى يصبح شيئاً معتاداً متداولاً فى حياته العامة.

٢-منظور أنثروبولوجي تاريخي للون

وجـدت إنه من المهم أن أوضـح المنظور التـاريخـي لفن الرسـم والألوان، فـهـذا سيفسر ويشرح لنا بعد ذلك الكثير من التصرفات اللونية المتداولة فى حياة البشر وسنستفيد من ذلك سينمائياً، وسيكون تعرضى لهذا المنظور باختصار لتأكيد نقاط هامة تخدم فن الفيلم فى المقام الأول، وهدفى من ذلك أن يستوعب القارئ قيمة وأهمية الرسم والألوان فى تاريخ المجتمعات المختلفة وعبر تطور البشرية، وطرائق التفنن والتعبير والابتكار وارتباط ذلك بالعقيدة والفكر والسلوك الاجتماعى ... أى بالحياة نفسها وحتى انتقل التعبير للصورة الصناعية ...أى الفوتوغرافية والسينمائية والإليكترونية بعد عصور كثيرة من التعبير بالرسم والمنحوت والمعمار، وبدون أن ينتهى فن الرسم العريق، بل إن هذه الاختراعات الأحدث كان لها الفضل فى خروج فن الرسم من النمطية وشكل كلاسيكيات الماضى إلى رؤى مختلفة مرتبطة فنياً بالفنان وعواطفه ووجدانه، ولقد استعملت كلمة الرسم باللغة العربية كدلالة على التصوير الملون، حيث أن الكلمة بدلالتها باللغة الإنجليزية تكتب Paint، وهذا بمعنى صبغ المنظر بالألوان أو ممارسة فن الرسم لمنظر ما، أو يصور بالرسم، وإذا استعملت كلمة التصوير كما هو متداول عندنا فى مصر فيمكن أن يحدث ارتباك مع كلمة التصوير بالنسبة لوسائل التصوير الفوتوغرافية السينمائية، ولذلك فى كتابى

كلمة رسم تعنى كل ما هو تصوير قديماً وحديثاً بعيداً عن التصوير الصناعى الميكانيكى الكيميائى أو الفوتوغرافى والسينمائى، وكذلك الإليكترونى.

وفى الرسم تكون الألوان جزءاً أساسياً من منظومته التى هى الأخرى – الألوان تكون مرتبطة بشكل ما بدلالات حياتية تعود عليها الإنسان وفهمها فى مواقف مختلفة.

فى دراسة قدمها عالما الاجتماع **برلين وكاى** Berlin and Kay فى العلاقات الهامة المميزة فى تطور الأنثروبولوجيا المعرفية للشعوب وفى تصنيفات اللون Col-our Terms ترى هذه الدراسة أن الإنسان يتوصل إلى نفس التمييز للألوان الأساسية بصرف النظر عن الخبرة الثقافية أو التحديد الثقافى، كما تفترض الدراسة أن الطرق نحو وضع تصنيفات أكثر تنقيحاً وتعقيداً للألوان تتشابه لدى كافة البشر، بمعنى أن كل تقسيمات تصنيف اللون تتطور بنفس الأسلوب.

وهذا يدفعنى إلى البحث عن هذه القيم التى قد تتشابه فى الرسم والألوان فى الحضارات القديمة والإنسان الأول، وجدت أقدم رسومات الجداريات فى الكهوف والمغارات فى العصر الحجرى المتأخر فى عدة بقاع من العالم فى جنوب فرنسا وإسبانيا والجزائر، وربما أشهرها كهف لاسكو بفرنسا لما يحتويه من مجموعة فريدة من الرسومات تدل على تطور نوعى متقدم لإنسان هذه المنطقة، فنجد أن الألوان المستخدمة فى تلوين الحيوانات هى اللون الأسود المستخرج من أكسدة بعض المعادن بالحرق مثل أكسيد ثانى أكسيد المنجنيز، كما استعملت الألوان الحمراء والصفراء من تراب التربة، واستعمل الإنسان البدائى تدرج هذين اللونين بشكل ملفت، بينما كان اللون الأسود لتحديد الشكل العام لما يرسمه، سجلت هذه الرسومات على اختلاف مواقعها علاقة الإنسان البدائى ببيئته وهم حياته واستعمل ألواناً متوفرة حوله ومتشابهة للحقيقة بقدر ما توفر له الطبيعة، وإذا نظرنا إلى مجتمعات بدائية مازالت إلى الآن فى غابات الأمازون وأمريكا الجنوبية أو إفريقيا أو فى غينيا الاستوائية فى آسيا، أو عند السكان الأصليين باستراليا، فنجد أن مفهوم الرسم والألوان لم يختلف كثيراً عن استعماله عند الإنسان الأول، بل فى حالتنا الراهنة يكون الإنسان نفسه هو اللوحة الملونة المرسومة بدلاً من جدار الكهف، ففى هذه القبائل يستنفد تجميل وتلوين الجسم للشخص وقتاً أكثر مما تستهلكه مهمة أخرى من مهام الحياة اليومية، كما يتضح وتبدأ أول صور لهذه الطقوس بصبغ



صورة ١١ صورتان للرسم على الجسم والوجه بالألوان الزاعقة عند سكان أستراليا الأصليين

الجسم والوجه بألوان عديدة، هكذا يفعل الرجل مثلاً من أهالى استراليا الأصليين (صورة ١١) وذلك لعدة أسباب منها جذب الرجل لإناثه أو ليخيف أعداءه أو ليظهر تفوقه وفحولته أو للتزين لكل ذلك، كما يحمل رجال هذه القبائل معهم أثناء ترحالهم فى الصحراء الاسترالية مقداراً من الصبغة البيضاء والحمراء والصفراء ليصلح بها من جماله حيناً بعد حين.

كذلك فى بعض هذه المجتمعات أضيف إلى هذا الطقس اللونى قناع منفصل يرتديه الرجال لزيادة طاقتهم السحرية والفحولية ولتجسيد أفكار تقمص الأرواح للشخص وتكثيف الإيحاء بسلطتها المعنوية والتأثيرية وتبادل مراكز القوى ما بين الشبيه والأصل الذى غالباً ما يكون القناع على هيئة حيوان حقيقى ذى كفاءة معينة أو حيوان أسطورى، وتلوين وتزيين القناع من أهم أعمال هذه الطلاسم والمعتقدات العقائدية.

وللشاعر السياسى الإفريقى المعاصر **ليوبولد سنجور** قصيدة من الشعر تعبر جيداً عن مفهوم هذا التراث يقول:

أيتها الأقنعة ...إيه أيتها الأقنعة
أيها القناع الأسود ويا أيها القناع الأحمر
إنكما تقنعان الأبيض والأسود
أيتها الأقنعة فى الجهات الأربع حيث تهب الروح
أحييك من أعماق الصمت ولست أنت الأخير
أيها الجد العتيق ذو رأس الأسد
أنت تحرس هذا المكان الذى ضاع من ضحكة كل امرأة
ومن ابتسامة ذابلة

وكم كان هذا التراث للأقنعة بعد ذلك إلهاماً كبيراً لفنانين مختلفى الثقافات وفى عصور متعددة، وربما أشهرهم **بابلو بيكاسو** و**سلفادور دالى** من إسبانيا.

وفى الحضارات القديمة نجد للرسم والألوان أهمية فى مدلول ووصف الحياة والعقيدة، ففى حضارة ما بين النهرين فى بلاد الرافدين وهى من أقدم حضارات الأرض وضمت حضارة الكلدانيين والبابليين والأشوريين، نجد أن التصوير الملون كان من الفنون الأقل أهمية عندهم، وكان يستخدم فى تزيين الجداريات والتماثيل، ولم يكن فناً مستقلاً قوياً بذاته كحضارة مصر القديمة والحضارة المينوية فى جزيرة كريت مثلاً، كانت الألوان مكملة للنحت البارز، ولقد اشتهرت هذه الحضارة بعشقها لرغد الحياة وملذاتها، وربما استشهد بمثال لذلك فى بعض من ملحمة **جلجاميش** المشهورة المسجلة على اثني عشر لوحاً ومحفوظة بالمتحف البريطانى بلندن، تصف الملحمة خلع **جلجاميش** لعدته الحربية ولبس ثيابه البيضاء، وزين نفسه بالشارة الملكية ولبس التاج، وسرعان ما تقع **اشتهار** الشرهة فى حبه وترنو إليه بعينيها الكبيرتين وتقول: «تعالى يا **جلجاميش** وكن لى زوجاً، وقدم لى حبك هدية، ستكون أنت زوجى وأكون زوجتك وسأضعك فى عربة اللازورد والذهب لها عجلات ذهبية مطعمة بالعقيق»...وصف يحمل الألوان البيضاء والزرقاء والصفراء الذهبية والحمراء فى العقيق، وهو وصف عشقى ملون، وإذا عرفنا شيئاً عن اشتهار وطقوس فى هذه الحضارة يزداد وعيناً باستعمال الألوان بها، فاشتهار هى إلهة متعددة الوظائف...هى أنثى ربة جمال الجسم والحب، وهى إلهة العاهرات والأمهات، وكذلك إلهة الحرب، وكانت تسمى المحظية الرحيمة، وهى شرهة فى شهوتها الجنسية، وفى أحيان تجمع بين صفات الأنوثة والذكورة، ولقد رفض جلجاميش عرض الزواج منها لأنه لا يثق بها، ألم تحب اشتهار يوماً أسداً وأغوته وعاشرته ثم قتلته.

ترجع عادات هذه الحضارة لإشباع الملذات الشهوانية فى الدنيا، حيث أن عقيدة الخلود لم يكن فيها ما تبتهج له النفس، ذلك أن دينهم كان ديناً أرضياً عملياً، فإذا صلى الفرد لم يكن يطلب فى صلاته ثواباً فى الجنة، بل كان يطلب متسعاً فى الأرض، وكان لكل امرأة أن تختار رجلاً فى معبد هيكل الزهرة ميلتا مرة فى حياتها لتضاجعه مقابل قطعة من الذهب أو الفضة، بدون أن تتزوجه.. نوع من الدعارة المقدسة كان يمارس، ولذلك نجد وصف اللون الأصفر - وهو لون الذهب - مرتبطاً بكثرة بشكل ما من قديم الزمان بالدعارة والنساء، ربما من أيام طقوس هيكل الزهرة ميلتا وهو ما نجده فى وصف العربة التى ستحمل بها اشتهار معشوقها الذى تغويه جلجاميش بجانب تلك الألوان الأخرى التى تحمل هى الأخرى تهيئة كل شئ على خير وجه لإشباع الملذات.

وفى تحليل للألوان فى هذا المقطع من الملحمة مرتبط بالعقيدة فى وقتها نجد أن ارتداء جلجاميش للثوب الأبيض بعد رجوعه من الحرب دلالة على الراحة والسلام والسكينة، بينما نجد إغراءات اشتهار تحمل لون الأزرق اللازوردى الذى يحمل هو الآخر غموض النساء كغموض مياه البحار، أما الأحمر العقيقى فله لون الجنس والشهوة وهو يليق بعقيدة الإلهة اشتهار، أما الذهب بلونه الأصفر فيحمل كل دلالات الدعارة المقدسة فى هيكل النساء ميلتا، وهكذا ترتبط الألوان بالعقيدة فى حياة البشر.

وفى العقيدة البابلية، حيث كانت عبادة الآلهة الفلكية هى انعكاس مباشر لعالم الألوان، ويقال أن المصاطب لديهم عولجت بألوان رامزة إلى الأبراج السماوية، ولا أعلم إذا كان برج بابل نفسه كان هكذا أم لا، فقد كانت الدرجة الأولى من المصطبة تطلى باللون الأسود وهى خاصة بكوكب زحل، بينما تطلى باللون الأبيض المصطبة الثانية وهى خاصة بكوكب الزهرة، والثالثة باللون البنفسجى (الماجينتا) وهى خاصة بكوكب المشترى، والرابعة باللون الأزرق وهى خاصة بكوكب عطارد، والخامسة باللون البنفسجى الداكن (القرمزى) وهى خاصة بكوكب المريخ، بينما المصطبة السادسة باللون الفضى (الرمادى) وهى خاصة بالقمر، والأخيرة السابعة باللون الذهبى (الأصفر) وهى خاصة بالشمس، وبالطبع الشمس هى رأس العبادة مثل مصر الفرعونية وكثير من الحضارات القديمة التى وجدت فى نور الشمس صفة النور والضوء والحياة والصراحة وكل ما هو حى جميل.

نشأت أغلب الحضارات القديمة بجوار الأنهار - أى الماء - فى بلاد الرافدين

(العراق) ومصر والهند والصين وغيرهم، كما نشأت الحضارات البحرية مثل المينوية والإغريقية والفينيقية، ولكل هذه الحضارات ارتباط شرطى بالبيئة المحيطة بها فى عاداتها وطقوسها وعقيدتها التى ستشكل مفهوم ألوانها.

فى حضارة وادى النيل القديمة بمصر نجد أن العقيدة لها أبلغ الأثر فى تشكيل فكر وفن ووجدان الناس، فالإيمان بالبعث بعد الموت والحياة الآخرة هو لب التصرفات الحياتية الذى انعكس بدوره على كل مظاهر الحياة والخلود بعد ذلك فى العالم الآخر، وربما لن نجد حضارة قديمة فى تاريخ البشرية سجلت وحفظت مثل هذا الكم والزخم الحافل من تراث المصرى القديم وألوانه وعقيدته.

يقول **الدكتور ثروت عكاشه** فى دراسته الموسوعية المهمة عن الفن المصرى ...«يستطيع المرء أن يقول أن الفن المصرى هو أول فن كشف لنا عن جوهر الفن، أى منبع الانسجام والجمال اللذين يشتقان من عنصرين أساسيين فى لغة التصوير – المقصود كما أوضحنا الرسم – وهما الخط واللون، ولعل هذه الدرجة من الإبدا ع وهذا الكمال فى الرسم والتلوين لم يسبق لهما مثيل».

تتمحور العقيدة الفرعونية فى الصرا ع بين الخير والشر، فأسطورة **إيزيس وأوزوريس** تجسيد كامل لهذا الصرا ع الأزلى، بل إن الإيمان بالحياة بعد الموت سواء فى الجنة إذا كنت صالحاً فى حياتك أو أتون النار إذا كنت شريراً فى حياتك، وكان لهذا الإيمان تأثيره الكبير على فنون المصرى القديم وخاصة فى مقابره، فرحلته الخيرة فى الدنيا يسجلها رسماً ملوناً وبشكله الوسيم مع أسرته وفعله الخير...كل مظاهر الحياة والجمال سجلت على جدران المقابر كدليل موجود ليوم الحساب، ولنا كجمال ننهل من عظمته يوماً بعد يوم، الفردوس للصالحين رسم بشكل الحياة المورقة الأشجار الخضراء والجداول الزرقاء وثمار الدوم المثمرة، والشخص يتوسط المنظر منحنى يشرب من ماء سلسبيل، أما النار فكانت أتوناً أحمر تتصاعد ألسنة اللهب منه، وتحيط الكتابات الهيروغليفية بكل هذه اللوحات معددة للمزايا، الرسم المصرى القديم رسم ذو نسب جمال منسجمة فائقة الدقة، ولقد استعملت الألوان فى تلوين هذه الرسومات والزخارف بشكل يوحى بألوان الحقيقة، ولقد استخلص المصرى القديم ألوانه بشكل متنوع من عدة أشكال وبشكل متقدم للغاية، فمثلاً اللون الأبيض من الجص (الجبس) وهو متوفر بكثرة فى أرض مصر، وكانت خلفيات الجداريات تدهن للرسم عليها أو الكتابة فى المعابد والمقابر، وكذلك هو لون ملابس النساء والرجال، ولقد وصل إتقان استعمال هذا اللون فى الدهانات الشفافة



صورة١٢ منظر من مقطع جداري من مقبرة النبلاء فى البر الغربى بالأقصرموجود فى المتحف البريطانى – لندن)

له فى ثياب النساء بدرجات تشف الجسد ومفاتنه أسفله بتقنية تدل على خيال ومهارة وحرفة فائقة، واللون الأصفر استخلص من تراب كبريتوز الزرنيخ الأصفر الموجود فى سفوح الجبال وكذلك من التربة فى أكسيد الحديدوز الأصفر، وهذا اللون استعمل كثيراً كخلفيات للجداريات التى ترسم عليها أو يكتب أو فى الزخارف، وفى لون الجسد للنساء مع إضافة بعض الحمرة إليه ليكون أصفر محمراً قليلاً – درجة من البنى الفاتح – للون أجساد الرجال التى لفحتهم أشعة الشمس القوية فى سماء مصر (صورة ١٢)، أما اللون الأحمر فمن مركبات أكسيد الحديدوز الأحمر وهذا لتلوين النار والدم، وبخلطه بالأصفر يعطى اللون البرتقالى ويلون به قرص الشمس وأجزاء الحلى وبعض مظاهر الأشياء فى الطبيعة مثل الزهور والأسماك وخلافه.

واللون الأسود يستخلص من الفحم، والسواد لون الموت ولون حارس القبور الإلهة أنوبيس (ابن أوى) ولون غطاء الرأس للنساء – الباروكة الفرعونية – ولون الشعر والعيون، وهو اللون الذى يخط به لأى رسم أو شكل أولاً كما شاهدنا فى المقابر غير المكتملة بالأقصر، واللون الأزرق يستخلص من كبريتات النحاس الزرقاء أو ما يسمى بالأزرق المصرى وهى مادة موجودة فى الأحجار المتوفرة فى الوادى، ويستعمل اللون الأزرق فى لون الماء والسماء نهاراً وليلاً ولكن بدرجة دكانة أكثر، وفى الزخارف وفى بعض الملابس وفى لون التيجان، ويدخل هذا اللون كذلك فى تلوين الكائنات الحقيقية الطبيعية مثل الطيور والأسماك والحيوانات وهكذا.

أما اللون الأخضر فيستخلص من أكسيد النحاس الأخضر أو أحجار مركبات النحاس المتوفرة فى خامات النحاس، وهذا اللون لونت به الخضرة والأشجار فى الجداريات لأنه يرمز للحياة والخير والطبيعة، كذلك لون به المعبود أوزوريس فى عالمه السفلى كناية على أنه حى رغم موته، كما لونت به قرود الحكمة وبعض القرابين والملابس وغطاء الرأس ومظاهر الحياة وخلافه.

أما اللون الذهبى فكان يستخلص من تراب الذهب، وهو لون مقدس له جلاله ولا يلون به إلا الأشياء الهامة، ويدهن به الأثاث الجنائزى كما وجدنا فى مقبرة **توت عنخ آمون**، وترصع به النجوم فى سماء أسقف المقابر، وهذا اللون إن كان حمل الرذيلة والدعارة فى حضارة ما بين النهرين كما تسخره الإلهة اشتهار الشرهة أو كما يوصى به فى هيكل ميلتا بالدعارة المقدسة إلا أنه هنا فى مصر لون له جلاله واحترامه وبعيداً عن كل ذلك.

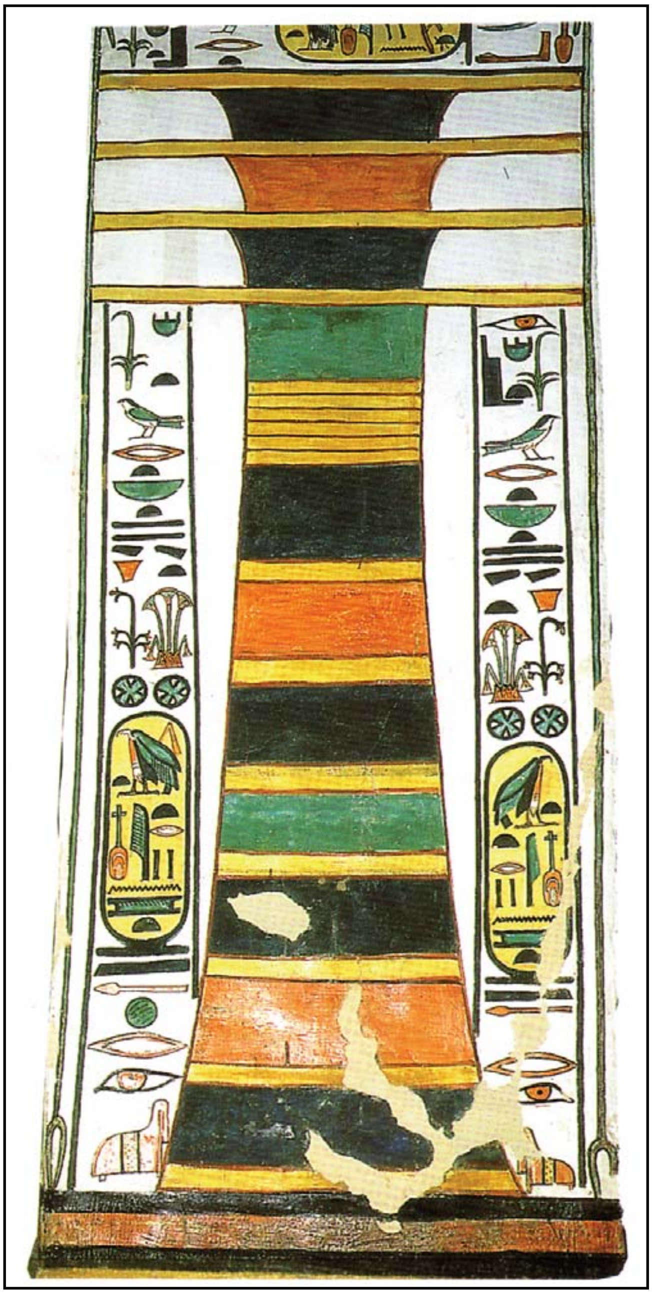
ولقد برع المصريون القدماء فى استخلاص ألوان من الحجارة الطبيعية استعملت فى حليهم وتماثيلهم فكانوا يستخرجون الفيروز الأزرق ذا اللون التركوازى من جبال أرض القمر – سيناء – والفيروز المخضر قليلاً المسمى اللازوردى، والعقيق الأحمر، وحجر الجمشت وهو حجر أرجوانى اللون، استعملت هذه الأحجار بألوانها فى صناعة الحلى والجعارين والأساور الخرزية، وكذلك توصلوا إلى خلط الألوان كيميائياً وتغير صفات لونها، وربما يدل نموذج قناع توت عنخ آمون على تلك البراعة التى كانت عند المصرى فى تلوين الأشياء، الفنان المصرى استعمل الألوان بتناسق كبير مذهل وجرأة وجعلها متجاورة مثل الأزرق مع الأبيض، والأصفر مع الأسود، والأصفر مع الأزرق فى رسومات الثعابين، البنى مع الأزرق حين تحيط الأساور الزرقاء أذرع الشخص، ثم ذلك التنوع اللونى الجميل للنساء بين السمرة والأصفر،

والأصفر الفاتح، إن فن الرسم والألوان فى الحقيقة من أعظم مظاهر هذه الحضارة بالطبع بجانب العمارة والنحت و ولقد توصل المصرى القديم فنيا الى رسم كل الوان الطيف وزاد عليها من ابداعه وتاقت نفسه إلى أن يظهر للآلهة حذقه فى استخدام الألوان، فكان رسمه لحقول القمح الصفراء الوفيرة فى الحقول المشمسة خير شاهد على فنه العظيم.

ولفت نظرى فى إحدى زياراتى الأخيرة للأقصر فى مقبرة الملكة نفرتارى التى هى من أجمل المقابر الملكية الموجودة فى البر الغربى والتى تعد نموذجاً شاهداً على عظمة هذا الفن والألوان، لفت نظرى تركيبة ألوان عمود (جد) DJED، وهو عمود يرسم بألوان متعددة كل قليل بين الفواصل المرسومة أو الحوائط بين الرسومات، يفصل فيه اللون الأصفر باقى الألوان كحاكم مساحة للألوان والكلمات الملونة عليه، ويحمل هذا العمود بالتة الألوان فى مصر القديمة كلها تقريباً، والعمود يرمز فى مفهومه الأساسى إلى أنه رافع السماء بقوائمه الأسطورية، ويرمز كذلك بانتصاب قامة الإله أوزوريس فى عالمه السفلى كمعنى لوجوده حياً (صورة ١٣)، وكلمة (جد) باللغة الهيروغليفية تعنى الثبات والدوام والانتصاب إلى أعلى فى وضع رأسى قائم، وبذلك يتغلب من فى العالم السفلى على قوى السكون التى يشبعها النوم والموت والتحلل.

وفى أسطورة **إيزيس وأوزوريس** التى هى منبع الفكر العقائدى المصرى القديم، نجد وصفاً لونياً فى كثير من سردها يعبر عن مكنون الصرا ع القائم فيها بين الخير والشر، فقد وصفت إيزيس وهى فى رحلتها المتخفية مع صغيرها حورس ابنها من أوزوريس وبعيداً عن عيون عمه الشرير ست الذى قتل أخاه واغتصب الحكم، تقول... «وحينما حل الظلام، رحلت وبرفقتى سبعة عقارب، وجهت إليهم أوامر صارمة، فدخلت كلماتى آذانهم، تجاهلوا الأسود ولا تعترفوا بالأحمر، ولا تميزوا بين الشريف والعامى، لكن اجعلوا وجوهكم إلى الطريق واحذروا أن تكشفوا الطريق لمن قد يكون فى أثرى حتى نصل إلى مدينة التمساح»، والمقصود بالأسود أى روح من العالم السفلى، أما المقصود بالأحمر فأى كائن حى فى طباعه الشر مثل العم ست، وهذه الدلالات اللونية تعطى المعنى برمزية مباشرة لما هو أسود أو أحمر من مصر القديمة.

وإذا كانت الأسطورة فى الفكر المصرى القديم بدا فى مظهرها أنها خيال مرتبط بالعقيدة والواقع فقد كانت فى باطنها دستوراً تهتدى به النفوس إلى الخير والإيمان،



صورة ١٣ صورة لعمود (جد) في مقبرة الملكة نفرتاري بالأقصر

وهذا ما جعل الفن المصرى القديم له خاصية مستمرة إلى الآن، يستمد منها الفنان الواعى المعاصر شيئاً ما، مثلما وجدنا فى أعمال المثال محمود مختار والفنان بيكار، وفي أعمال كثيرين غيرهما، وفى أعمال فنانى الفيلم **شادى عبد السلام وعبد العزيز فهمى** فى فيلم **«المومياء»**.

وإذا نظرنا فى الألوان فى حضارات معاصرة للحضارة الفرعونية مثل الحضارة

المينوية والإغريقية وغيرهما سنجد أنه ليس هناك اختلاف جوهرى فى استعمال الألوان ومدلولها الرمزى، وربما الاختلاف البين فى لون الذهب أى الذهبى فى الحضارة الإغريقية الذى لم يكن مقدساً بل مرتبطاً بالخديعة والغيرة والدعارة كاستمرار لدور المرأة فى حبها للذهب وما إلى ذلك.

ولكن الاختلاف البين فى استعمال الألوان ودورها فنجده فى جنوب شرق آسيا فى عالم اللون بالهند وجيرانها والصين واليابان.

وقبل أن نشرع فى ذلك يهمنا أن نعرف العقيدة التى سيطرت على هذه المنطقة وجعلت فلسفة الحياة لها إدراك آخر عند هذه الشعوب فى الهند والصين واليابان، فقد ظهرت البوذية لرجل صالح ناسك قوى الإرادة، صادق الرؤية، مزهو بنفسه، وديع المعاملة، رقيق الكلام، محسن إحساناً عظيماً، لا ينتهى عنده معلوم، ولقد زعم لنفسه الاستنارة لكنه لم يدع الوحى، فما زعم قط للناس أنه إله، كان يتكلم بلسانه كإنسان.

وبوذا يمتلئ قلبه بالرحمة، فهو رحيم شفوق بكل كائن تدب فيه الحياة، وهو محب للسلام، يرد السيئة بالحسنة، والكراهية بالحب، كانت الحقائق عنده بسيطة عميقة، وأن الحياة ضرب من الألم، وأن الألم يرجع إلى الشهوة، وأن الحكمة أساسها قمع الشهوات جميعاً.

وكان ينصح تلاميذه (رهبانه) بثمانى حقائق وخمس وصايا، الحقائق الثمانى هى:

سلامة الرأى.

سلامة النية.

سلامة القول.

سلامة الفعل.

سلامة العيش.

سلامة الجهد.

سلامة ما تعنى به.

سلامة التركيز.

ووصاياه الخمس هى:

لا يقتلن أحد كائناً حياً.

لا يأخذن أحد ما لم يعطه.

لا يقولن أحد كذباً.
لا يشربن أحد مسكراً.
لا يقيمن أحد على دنس.

إن البوذية فكرتها عن الدين أخلاقية خالصة، فكان كل ما يعنيها سلوك الناس، البوذية ترى أن القدسية والرضا لا يكونان فى معرفة الكون والله، وإنما يكونان فى العيش الذى ينكر فيه الإنسان ذاته ويبسط كفه للناس إحساناً.

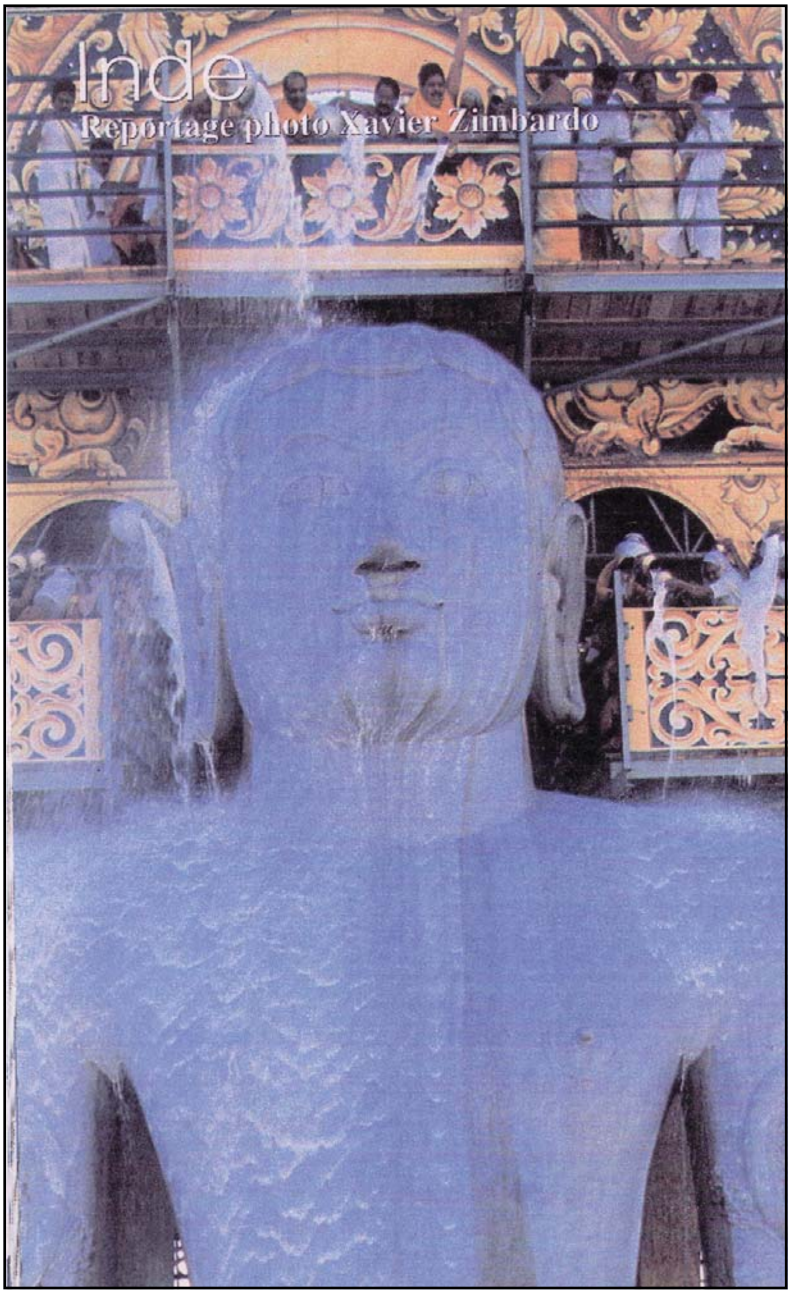
فى البوذية الروح لا تفنى بل تنتقل بعد الموت من كائن حى إلى آخر، ولذلك تحرم البوذية قتل أى كائن حى..فى البوذية والمعتقدات الأسطورية الهندية من قبلها النرفانا هى روح الإنسان فى الدنيا والآخرة، ويجب على الإنسان فى حياته أن يسيطر على النرفانا بإتباع السيطرة على النفس، البحث عن الحقيقة، النشاط، الهدوء، الغبطة، التركيز، وعلو النفس، تلك هى مكنونات النرفانا، وربما أكبر مسبب لوجودها هو جعل الشهوة الجسدية تحت السيطرة، وكذلك من أهم صفات النرفانا معنى السكينة والرضا عن النفس.

هذه هى الخطوط العريضة للعقيدة البوذية التى كانت ترى أن أسباب ألم البشر الشهوة، وهذه الشهوة هي التى تؤدى إلى الولادة من جديد، والشهوة تمازجها اللذة والانغماس فيها، الشهوة التى تسعى وراء اللذائذ تتسقطها هنا وهناك، شهوة العاطفة، شهوة الحياة، شهوة العدم.

ولذلك كانت البوذية فى بدايتها تحذر من التحدث إلى النساء الحذر التام منهن، وإن كان ذلك انتهى قبل موت بوذا نفسه.

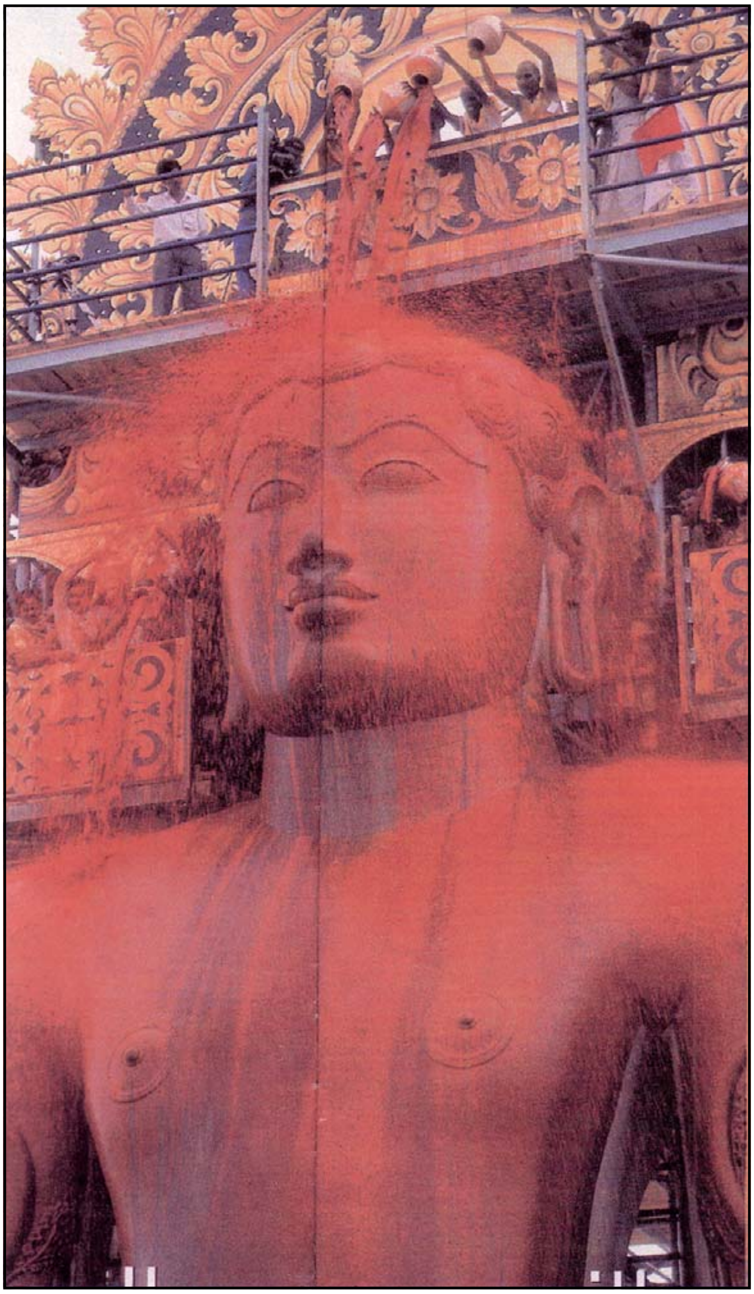
كان بوذا وتلامذته الرهبان يرتدون ثوباً فضفاضاً أصفر، وهو لون ثوب الزاهدين، وفى عقيدة بهذه الرؤية والفلسفة يعتنقها الملايين أصبح لفلسفة الألوان ضروب من المعانى وخاصة أن هذه العقيدة انتشرت بشكل كبير من الهند إلى منطقة الهند الصينية التى تضم مجموعة كبيرة من البلدان، وكذلك الصين واليابان لتنافس عقيدة أقدم منها وهى الكونفوشية، وما الهندوسية والسنجية وباقى الديانات بالهند إلا تنويعات من هذه التعاليم بشكل أو بآخر.

يلعب اللون بشكل خاص مع هذه العقيدة بنوع من التناغم مع مفاهيمها، فكما رأينا أن اللون الأصفر هو تعبير فى رداء الكهنة وبوذا نفسه عن هذا الزهد، نجد أن الألوان فى الهند لها سخونة خاصة حتى إن الفنانين التشكيليين يقولون على الألوان الدافئة ألوان هندية، وإذا كانت العقيدة روحية (نرفانا) مادية حياتية فكذلك الألوان



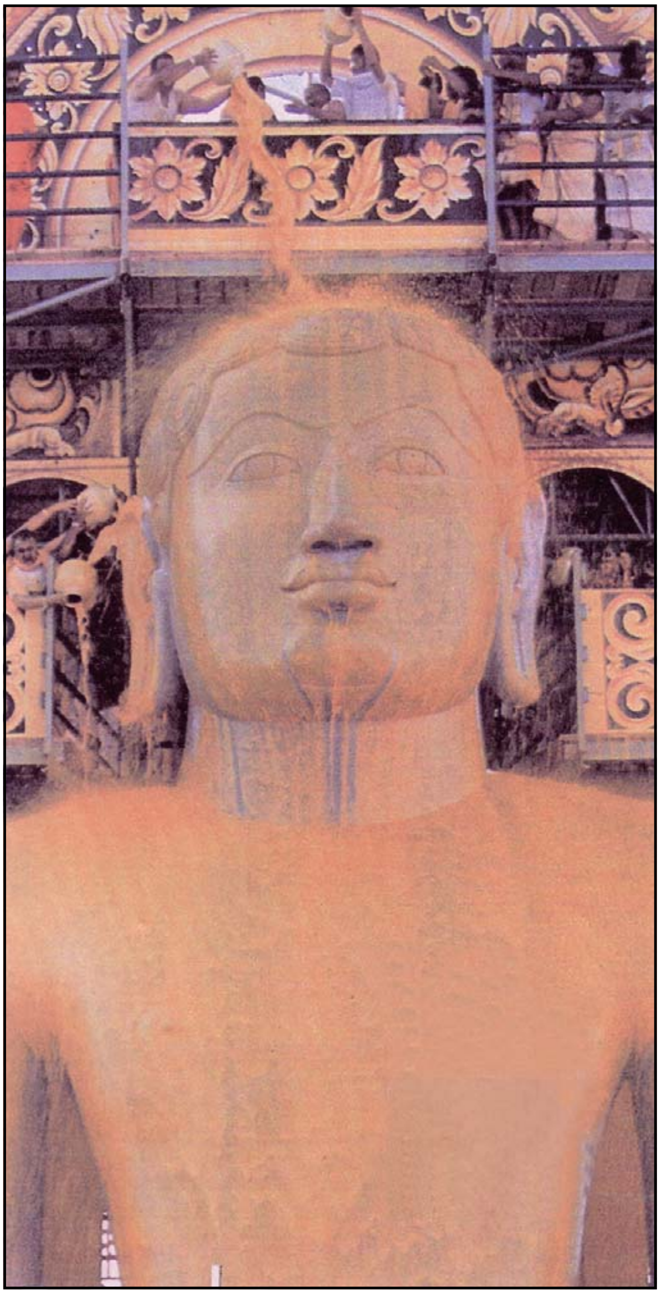
صورة ١٤ الحجاج يصبون اللون الأزرق على التمثال العملاق بالهند

نفس المدلول المرتبط بحياة الناس، فنجد أن اللون الأحمر الصارخ ارتبط بكل ما هو مادى وموجود على الأرض، بينما اللون الأبيض النقى يمثل النور والصراحة أى لون الصدق، أما اللون البنفسجى (الماجينتا) فيرتبط بالعلاقة التى بين النفس والروح (النرفانا) والخالق، ولذلك هو لون شبه مقدس، نجد فى الأعياد والكرنفالات الدينية كثيراً من الدراويش يدهنون أجسادهم ووجوههم بهذا اللون كنوع من التقرب إلى



صورة ١٥ الحجاج يصبون اللون الأحمر على التمثال العملاق بالهند

بوذا، أما اللون الأزرق السماوى (سيان) – لبنى بالعامية المصرية – فهو لون يمثل التعبير والكلام والفصاحة والحكمة، أما اللون المخضر فيمثل القلب، وبما أن القلب هو محرك الحياة فى الجسد، فإن هذا اللون للعواطف والانفعالات، ويشترك معه فى نفس الوظيفة اللون الأحمر الوردى – البمبى بالعامية المصرية – أما اللون الأصفر فهو تعبير عن الأنا، وكما لاحظنا أن رهبان البوذية يرتدونه تعبيراً عن أن الأنا لهم



صورة ١٦ الحجاج يصبون اللون الأصفر على التمثال العملاق بالهند

زاهدة، ولذا فهو لون خاص يمثل ما بداخل الشخص ولا يعلمه إلا هو.

أما اللون البرتقالى فهو لون لكل الرغبات الحسية والشهوانية، ثم يأتى اللون الأزرق بأ حد درجاته ليمثل رغبات النرفانا إلى ما فوق الطبيعة أو ما يطلق عليه الحاسة السادسة، وهذا لا يصل إليه الشخص إلا إذا كان ناسكا زاهداً قد وصل إلى نوع من التصوف عالى للغاية، كما نرى أن اللون فى هذه الحضارة قد أخذ

أبعاداً تتشكل مع مفهوم العقيدة لتصل إلى الميتافيزيقية فى أعلى مراحلها.

وللألوان بالهند طقوس دينية مختلفة، أذكر منها كأمثلة أعياد الربيع التي يقوم بها الشباب ويتعابثون بتقاذف الألوان الماجنة الصارخة على الثياب البيضاء من نهار العيد إلى مسائه، ناهيك عن ألوان ملابس النسوة بتلك الألوان الحارة الزاهية، ومن الأعياد اللونية التى تقام كل اثني عشر عاماً فى منطقة شرافانا بالأجولا بوسط الهند عيد الملك الأسطورة **باهو بالى** الذى أقيم له تمثال ضخم بارتفاع سبعة عشر متراً وتعلوه منصة يصعدها الزوار، يجلس التمثال جلسة بوذا ويأخذ وضعه وشكله، ويأتى المتباركون والزوار من كافة أنحاء الهند ليصعدوا فوق التمثال من أعلى المنصة ليسكبوا عليه ثلاث مرات متتالية ثلاثة ألوان متعاقبة... أولهما اللون الأزرق حتى يصبح التمثال أزرق بالكامل، والمرة الثانية اللون الأحمر حتى يصبح التمثال أحمر، والمرة الأخيرة اللون الأصفر فيصبح التمثال أصفر، ويخلط مع الألوان لبن شراب جوز الهند وعصير الفواكه والقصب مع البهارات والزعفران (صورة ١٤/١٥/١٦).

وكما علمنا فنوع اللون هنا يرمز بالترتيب إلى الحاسة السادسة والمادة والأنا، ودائماً يصنفون الهند بأنها البلاد ذات الألف لون.

وكمثال آخر نجد مثلاً فى كمبوديا وهى أحد بلدان منطقة الهند الصينية، وتعتنق البوذية أن للألوان بالإضافة لما سبق مفهوماً يومياً يتفاءل به الناس، فاللون الأحمر مناسب ليوم الأحد، واللون الأصفر الداكن ليوم الاثنين، واللون البنفسجى ليوم الثلاثاء، واللون الأخضر ليوم الأربعاء، أما اللون الأخضر الفاتح ليوم الخميس، والأزرق الغامق ليوم الجمعة، أما يوم السبت فهو للون الكحلى (أحد درجات الأزرق الغامق)، هذه التشكيلة اللونية الأسبوعية سنجدها فى الملابس والطعام وكل مظاهر الحياة كشئ يجلب الحظ والتفاؤل.

ولقد امتاز الرسم الهندى التراثى وألوانه بتعاليم بوذا والديانات الأقدم، كما نلاحظ فى رسومات المغارات فى أجانتا وغيرها، ويمتاز هذا الرسم بفخامة الموضوع والفن فى الزخرفة، ووضوح الخطوط ومساحتها، والألوان الصريحة الزاهية التى لها مدلول ومعنى، وكانت وظيفة الرسام تقترب من وظيفة الكاهن فى الاحترام، ويتبع الرسام النقى شبه قوانين صارمة فى رسمه، وهى مما لاشك مرتبطة بالعقيدة وهى:

١-معرفة ظواهر الأشياء.

٢-صحة الإدراك الحسى والقياسى البناء.

٣-فعل المشاعر فى القوالب الفنية.



صورة ١٧ نموذج من فن الرسم الهندى الملون وتوظيفه لخدمة العقيدة والمعتقدات الأسطورية

٤-إدخال عنصر الرشاقة أو التمثيل الفنى.
٥-مشابهة الطبيعة.
٦-استخدام الفرشاة والألوان استخداماً فنياً.

وكان لرسوم العقيدة وحكايتها والأساطير وتراث الأجداد أهم سمات هذا الفن، ولقد صيغت هذه النقاط الست السابقة فى تشريع لكل من يريد أن يصبح رساماً، بالإضافة إلى طقس شبه دينى ومادى يجعل حياة الرسام فى استقرار، مثل التقرب والانغماس فى العبادة، والإخلاص للزوجة وتجنب غيرها من النساء، وتحصيل المعرفة والحكمة بمختلف الوسائل والعلوم تحصيلاً تحدوه التقوى.

لذلك فإن الرسام الهندى وألوانه الزاهية عموماً لا يحاول تصوير الأشياء بل تصوير العواطف ...إنه لا يحاول مطابقة الأصل بل يكتفي بالإيحاء، وهو لا يعتمد على اللون - وإن كان ظاهراً بشدة - بل على التخطيط والخطوط، وغايته أقرب إلى أن تكون إثارة عاطفية جمالية ودينية، ولا نجد فى الرسم الهندى ذلك الرقى الفنى أو ذلك البعد فى المدى والعمق الذى يتميز فى الرسم الصينى واليابانى (صورة ١٧).

ومع انتشار عقيدة البوذية بالصين واليابان انتقلت المفاهيم المختلفة للألوان معها، زد علي ذلك حكمة العقيدة الكونفوشية السابقة التى تواجدت مع البوذية، وهى عقيدة الصين القديمة الأقدم من البوذية.

وفى الصين سبقت العقيدة الكونفوشية العقيدة البوذية بقرون، حيث كانت عقيدة الصين واليابان القديمة، ولقد أنشأ هذه العقيدة حكيم صينى قديم يسمى **كونفوشيوس** كان حكيماً وفيلسوفاً سياسياً وأخلاقياً ودينياً، وكان مؤسساً لمدرسة ساد نفوذها عقائدياً على الشعب الصينى واليابانى منذ القرن السادس قبل الميلاد وحالياً يسيطر مذهبا البوذية والكونفوشية على العقيدة فى جنوب شرق آسيا بشكل كاسح بجانب أقلية مؤمنة بالعقيدة الإسلامية، وأقل بالعقيدة المسيحية،وبعض العقائد الأصغر مثل السنجية والتاوينية وغيرها.

ويرى كثير من العلماء أن انتشار البوذية بالذات فى الصين واليابان التى تدين أصلاً من قديم بالكونفوشية شئ لا تعارض فيه، لأن البوذية ومبادئها هى امتداد للكونفوشية، أما سر قوتها وسرعة انتشارها خارج الهند فلأنها وجهت الأفراد إلى كثير من مبادئ يتأملونها أكثر من أى وقت مضى.

والفن الصينى فى الرسم والألوان له طابع خاص لم ينبت فى غير بلاد الصين لارتباطه بالكتابة والشعر، حيث كان فن الرسم والتلوين أحد طرق فن الكتابة والشعر وليس فناً مستقلاً بذاته من البداية،ولم يعنى هذا الرسم بالواقعية فى يوم من الأيام فى تراثه القديم، بل كان يهدف إلى الإيحاء أكثر مما يهدف إلى الوصف، أما الحقيقة فقد تركها للعلم ووهب نفسه للجمال والتفنن فى الجماليات، حيث تكون رقعة الرسم بين المنظر والشعر مثلاً، وكان لتأثير البوذية الشئ الكثير فى هذا الرسم، حيث علمتهم أن الإنسان والطبيعة شئ واحد فى مجرى الحياة وتغيرها ووحدتها، كان يرسم على الحرير والورق والخزف والخشب وكل شئ...تنوع هائل فى وسائل العرض للرسم، الألوان هادئة مائية بالفرشاة أو أصابع البوص أو حتى أصابع اليد، وراحة اليد، وتحفظ الرسومات، ورسم يحمل بين جوانبه رقة شديدة فى استعمال الخطوط، وهو فن يقص ويحكى دائماً، وقد لا يرتبط بالمعنى الشعرى للقصيدة أو الكتابة، ويكون الرسم لمناظر جبال وارفة أو جداول ماء أو زهور جميلة، فالرؤية للرسم – للصورة – يمكن أن تختلف عما هو مكتوب ولا يشترط أن يكون المنظر مرتبطاً بالمعنى، لذلك كان الرسم جمالياً خالصاً، عشق المناظر الطبيعية الجميلة والزهور والطيور والشيوخ رأس الحكمة،



صورة ١٨ نموذج من الرسم الصينى وتداخل الكتابة مع المنظر الطبيعى .

والصخور والجداول، الألوان تحمل شفافية ناعمة ليس لها صراحة ووضوح الفن الهندى، هذه الشفافية وميوعة الألوان ربما متأثرة بالكتابة التى على اللوحة، رقة اللون وعدم التمسك بالخط الفاصل المحدد، وذلك التلاحم المدهش بين جماليات الرؤية البصرية، والكتابة على اللوحة، والرسم اليابانى قريب جداً من الرسم

الصينى فى أسسه وإن امتاز عنه بالتحديد أكثر فى الخط واللون، وسنعلم فى فترة آتية من حضارة البشر كيف أثر هذا الفن على الأوروبيين فيما يسمى بالمدرسة التأثيرية فى القرن الثامن عشر (صورة ١٨).

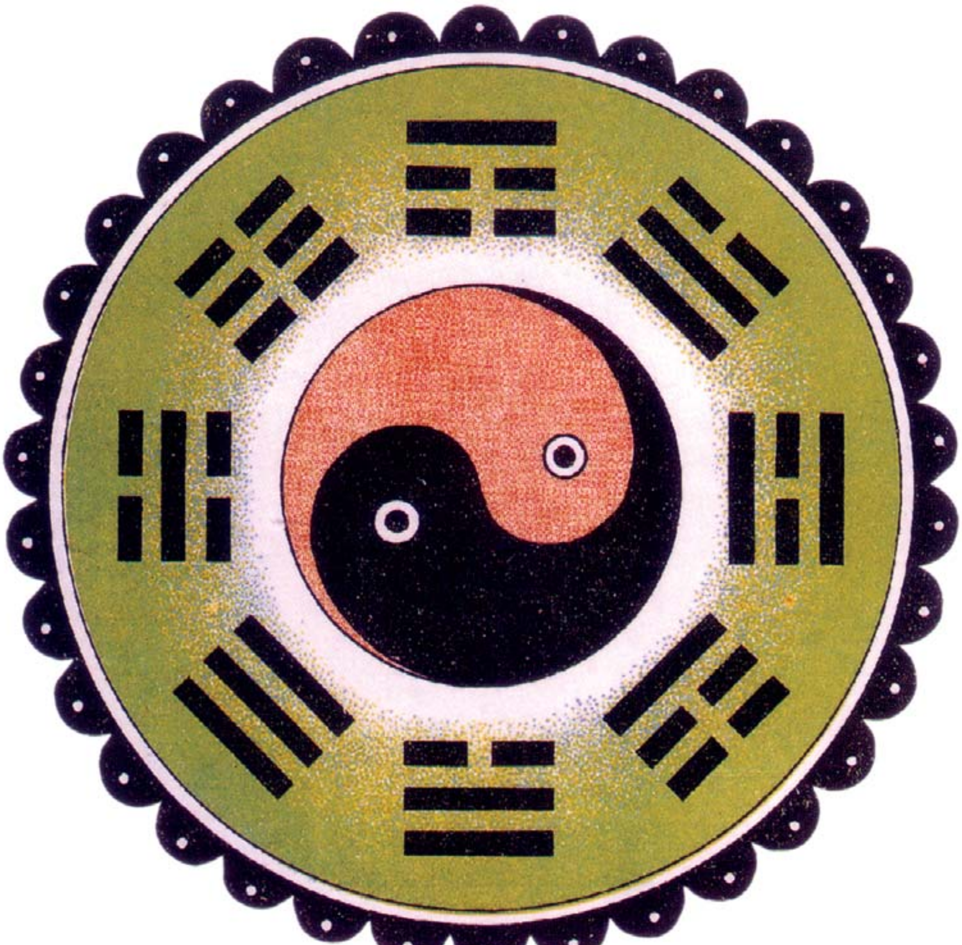
الصينيون لا يتباهون بعرض صورهم على الجدران العامة والخاصة بل يطوونها ويخبئونها بمنهى العناية، فإن أرادوا أن يستمتعوا برؤيتها أخرجوها من مخبئها كما نخرج نحن كتاباً ونقرؤه، فكانوا يخرجون الصور لمشاهدتها وقراءة ما عليها، ولم يعلقوا إلا الصور الصغيرة فقط على الجدران، وللصينيين فكر فلسفى خاص فى نظرية ين ويانج Yin and Yang تلخص فلسفتهم فى رؤية الأشياء فى الكون، ولقد تداخلت الديانات القديمة مع الكونفوشية والبوذية وجعلت لهذه الفلسفة مدلولاً معرفياً لونياً وحياتياً فى منطقة الشرق الأدنى بالكامل، وكما لاحظنا أن الفن الصينى يهتم بالعلاقة المرتبطة بقوة بين البصريات والسمعيات، مع ما نرى وما نسمع بين الرؤية لنغم، والرسم رؤية وقراءة الكتابة أو الشعر نغمة، وحسب فلسفة اليانج والين وهى فلسفة ميتافيزيقية للوجود ككل، إن يانج تعنى الضوء، بينما ين تعنى الظلام – وكل منهما تحمل صفات الأخرى فى جوهرها أو تحمل معها جوهر الأخرى وتشكل إحداهما الأخرى، وهما تتعارضان دائماً وتتحدان دائماً، وترسمان على شكل دائرة تقفل عليهما، وهما شكلان متداخلان (صورة ١٩) تحيط بهما مستطيلات ثلاثية متوازية معاً، وغير متشابهة، كما أن هذه الفلسفة الصينية تحدد الكون فى خمس جهات كذلك، ويدخل فى ذلك قيم للألوان الطبيعية والنغمات الموسيقية والصفات والمواد وفصول العام وهكذا.

فنجد أن اللون الأصفر فى المنتصف ومعه الأرض والماء وصفة الإخلاص والنغمة الموسيقية (لا)، بينما يكون اللون الأبيض ناحية الغرب ويمثل الاستقامة والخريف والمعادن والنغمة الموسيقية (رى).

بينما اللون الأخضر ناحية الشرق، وهو يمثل الحب والربيع والأشجار والأخشاب والنغمة الموسيقية (مى).

أما اللون الأسود فهو ناحية الشمال، ويمثل الشتاء والمعرفة، أما اللون الأحمر فهو ناحية الجنوب، وهو يمثل اللياقة والصيف والنار والنغمة الموسيقية (صول).

والمتابع للفكر الصينى واليابانى وجنوب شرق آسيا عموماً يجد أنهم فى فنونهم التصويرية قد هاموا بحب الطبيعة قبل كل شئ وسخروا لها العقيدة فى كثير من الأحيان.



صورة ١٩ رسم يمثل (اليانج والين) وهما فى منتصف الدائرة مكملين لبعضهما وتحيط بهما مجموعة من ثمان أشكال غير مكررة الوضع تمثل أوجه الحياة المختلفة .

وكما أوضحت فى مقدمة هذا الكتاب فإن الرسم قد أخذ دوراً متقدماً فى العقيدة المسيحية وكذلك الإسلامية، وإن كان فى حدود، والصدمة التى أحدثتها صورة زعماء الحملة الفرنسية لعلماء الدين بمصر، والحملات المستمرة للتنوير من بعثات الوالى محمد على وكتب وآراء الشيخ رفاعة الطهطاوى وتلاميذه، ثم الشيخ محمد عبده، حتى افتتح عام ١٩٠٨ أول كلية لتعليم الفن الجميل، فن الرسم والنحت والتكوين بمصر.

وأحب أن أضيف أنه فى العقيدة الإسلامية قد لعب اللون دوراً وصفياً مقرباً الأمثلة بجانب حس الكلمات وجرسها وبلاغة اللغة، فمثلاً فى القرآن الكريم فى سورة فاطر الآية ٢٧، ٢٨ يقول تعالى: «ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفاً ألوانها، ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود، ومن الناس والدواب والأنعام مختلف ألوانه كذلك»، وفى سورة البقرة، الآية ٦٩ يقول تعالى: «قال إنه يقول إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين».

كما نجد أن وصف اللون فى القرآن الكريم متنوع وثرى – صفراء فاقع – يحدد ويؤكد، ولقد ذكرت الألوان السوداء والبيضاء والخضراء والصفراء والزرقاء والحمراء فى آيات كثيرة، فمثلاً اللون الأسود فى تسع آيات وبه وصف للكفار الماكرين والمجرمين والمنافقين والكاذبين، كما جاء مرة فى توقيت الإمساك عن الطعام فى شهر رمضان، كما جاء اللون الأبيض كذلك فى تسع مناسبات وهو رمز تشبيهى للهداية والصفاء والحب والخير والنقاء والحق والمشاعر الإنسانية الفاضلة، كما أنه لون ملابس الحج والكفن عند الموت، وله قدسية خاصة، ويأتى اللون الأخضر فى ثمانى آيات، وهو أكثر الألوان محبة ومتعة فى الذكر الحكيم، وهو فى آيات تعبر عن سر الروح والنضارة والجمال فى الطبيعة والأشجار والنبات والثمار والطيور والفراشات والبساط والثواب، وهو لون الخير، لذا اتخذه كثير من المسلمين رمزاً وبيرقاً لهم.

أما اللون الأصفر فقد ورد ثلاث مرات وكان تعبيراً عن البهجة ويسر الناظرين، وهو لون نضج الثمار، كما أنه لون من ألوان يوم القيامة والريح الصفراء الخانقة، واللون الأزرق مرة واحدة فى تعبير عن السماء وانعكاسها على سطح البحار الزرقاء الداكنة، أما اللون الأحمر فذكر كذلك مرة واحدة ولكن كنايته فى كثير من الآيات للنار وعذاب الكفار والمنافقين.

كما أن الأدب العربى فى الشعر قد جعل للون مكانة ووصفا، نذكر منه شعر صفى الدين الحلى يقول:

بيض صنائعنا ... خضر مرابعنا
سود وقائعنا ... حمر مواضينا

وأما فى الغرب فيعتبر تراثاً كلاسيكياً كل فنون الإغريق والرومان، وحتى بعد ظهور المسيحية والبعد عن أساطير وحكايات الماضى وفنونه واتجاه الرسم إلى قصة العذراء وسيدنا المسيح فى العصور الوسيطة حتى عصر النهضة والاختلاف البين

الذى حدث فيه بين احتضان الكنيسة للفنانين والأسر الإقطاعية مما جعل نهضة فنية أخرجت للإنسانية تراثاً من اللوح تسمو فيه طبيعة الإنسان أكثر من كلاسيكيات الماضى، سواء كان فى العرض الدينى أو بورتريهات الإقطاعيين وحياتهم.

كان عصر النهضة يقترب من الفنون الإنسانية أكثر، ويبعد بشكل كبير عن الأسطورة والبطولة، وإن لم يخلو منها، ويمكن أن نطلق على هذا العصر أن الرسم كان فى خدمة الإقطاعيين والكنيسة فى المقام الأول، ومع قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ضد الظلم الاجتماعى وضد الملكية التى هى آخر صور الإقطاع، وكانت فرنسا هى الرائدة فى هذه الثورة التى قلبت موازين الكثير من قيم المجتمعات التى كانت قائمة على فكر الإقطاع والبورجوازية المرتبطة به، فكان أن حولت الثورة قصر الملك (اللوفر) لأكبر متحف لاقتناء اللوحات الزيتية والتحف والمنحوتات ليشاهدها الشعب وعامة الناس بعد أن كانت فقط للملوك فى قصورهم، وتبعت فرنسا دول كثيرة فى الغرب فى هذا النهج، ومع مبادئ الثورة الفرنسية قامت فكرة إحياء الفن الكلاسيكى القديم للإغريق والرومان كفن لائق حسب الفكر وقتها للنهوض بالثورة الشعبية التى قامت، وتزعم هذا الإحياء باسم الكلاسيكية الحديثة فنان فرنسى رأس مدرسة الفنون الجميلة هو **جاك لويس دافيد** الذى يدرس مبادئ هذا الفن ويحافظ على أصوله ولا يعترف بأى فن آخر بديل غيره، كانت المثالية هى نهج الكلاسيكية الجديدة، ونبل الموضوع والرجوع إلى الموضوعات البطولية التاريخية والأسطورية، والبعد عن الجانب العاطفى الإنسانى – كما حدث مع الأسر الإقطاعية – وتقنية الرسم لا تختلف عن الماضى بل يجب الالتزام بقواعد علم المنظور الهندسى، والالتزام بالتظليل، وتحديد الخط هو أساس التخطيط والرسم، والالتزام بالمنظور المغلق داخل الإطار والمتوازن الكتل، والألوان الداكنة الدسمة، حيث كانت تطلى اللوحة الزيتية أولاً باللون الأسود أو الأزرق ثم يرسم عليها وبذلك تصبح الألوان ممزوجة بالدكانة – أسلوب – وبعد الرسام **دافيد** استمر الفنان **أوجست أنجر** على نفس النهج فى هذه الألوان الداكنة والخطوات الكلاسيكية الجديدة (صورة ٢٠).

ولقد رفع راية العصيان ضد هذه المبادئ الكلاسيكية الجديدة الجامدة، مذهب جديد هو الرومانتيكية، هذا الفن لم يخرج فى تقنياته عن أسلوب الكلاسيكية الجديدة، ولكنه خرج فى موضوعاته إلى الجوانب العاطفية والاهتمام بالجانب الحياتى للناس والبشر، كان الجانب العاطفى أهم ما يميزه والفن فى هذا المذهب تعبير ذاتى هدفه إخراج ما بذات الفنان من عواطف وانفعالات، والألوان فى هذا



صورة ٢٠ رسم يمثل إتجاه مدرسة الكلاسيكية الجديدة واللوحة بإسم «العدالة» للفنان بردو بيربول – متحف اللوفر – باريس

المذهب أصبح لها مرتبة أعلى من الاهتمام، كان على رأس هذه المدرسة أو المذهب الرسام الفرنسى **ديلاكروا** الذى ذهب إلى المغرب وتأثر كثيراً بالبيئة العربية، والفنان الإسبانى **جويا**، وكان هذا المذهب مبشراً بظهور مذاهب أخرى بعد ذلك سيأتى ذكرها (صورة ٢١/٢٢).

فى نفس الزمن ظهر اتجاه آخر مرتبط بالطبيعة يدعو له محبوه ويقوم على أن فن الرسم يجب أن يكون ناقلاً للطبيعة التى لم تتأثر بعوامل التذبذب والتطوير التى يقوم بها الإنسان...إنه المذهب الطبيعى إن الطبيعة التى لم تخضع لما يقوم به البشر من أجل السيطرة عليها حتى تتلاءم مع الاحتياجات والذوق هى موضوع هذا المذهب، ولذا فإن الفن الطبيعى هو ما يصور المشاهد والمناظر الطبيعية بخشونتها التى لم تعبث بها يد الإنسان ولم تتأثر بهذه العوامل الصناعية المكتسبة، ولقد رأس واشتهر من هذه المدرسة الطبيعية الرسام الإنجليزى **جون كونستابل** وتبعه مجموعة من



صورة ٢١رسم يمثل إتجاه المدرسة الرومانسية المهتمة بمشاعر الناس للفنان يوجين ديلاكروا – متحف ديلاكروا. باريس



صــورة ٢٢ رســم يمثل أسلوب الرومــانســيــة للفنان جــون رينهــارت واجلين باسم ليزبيا.



صورة ٢٣ رسم للمدرسة الطبيعية للفنان جون كونستابل تسمى ضاحية هابستيد – مقتنيات خاصة .

الفنانين، وهو فن له مـريدوه حـتى الآن، ألوان هذا المذهب هى ألوان ناقلة لما هو أمامها فى الطبيعة بدون أى تدخل إبداعى أو فكرى أو حتى ذاتى، غير ذاتية الفنان فى اختيار زاوية التصوير التى سينقل شكل اللوحة عليها (صورة ٢٣).

وخروجاً عن (الكلاسيكية الحديثة) كان اتجاه الرسام **جوستاف كوربيه** و**هنرى دوميه** اللذين ناديا بمذهب أكثر التصاقاً بالواقع وسمياه المذهب الواقعى، هذا المذهب من الناحية التقنية فى الرسم لم يختلف بتاتاً عن سوابقه، ويكمن الاختلاف البين فى موضوعاته، في أن الفن الواقعى يتركز فى طريقة تعامله مع الموضوعات التى أمامه، إنه ينظر إليها على أنها حقائق موضوعية ورؤية للحقيقة من خلال موقف حقيقى، ويصور موضوعات من الحياة اليومية طبقاً لرؤية الفنان الخاصة، لقد صوروا باختصار الناس على طبيعتهم، كما هم دون تزييف أو دفاع عن هفواتهم، فلاحين، عمال، برجوازيين، فى حياتهم وأعمالهم وحزنهم، ولقد قوبل هذا المذهب



صورة ٢٤ رسم يمثل المدرسة الواقعية المهتمة بالموضوعات الحقيقية لواقع الناس، للفنان جوستاف كوربيه باسم مراسم اللافن – متحف أورسى – باريس

بالهجوم الشديد لأن مفهوم فن الرسم الجميل فى هذا الوقت كان مرتبطاً إما بموضوعات تراثية بطولية – كلاسيكية جديدة – أو موضوعات عاطفية رومانسية – أو موضوعات من الطبيعة ، ولم يرتبط بعامة الناس، لذا كانت الواقعية فجه بالنسبة للفن وقتها، ولم يعترف بها وإن كانت تواجدت وكان أكبر ملاذ لها طبقات الشعب الدنيا، والأسلوب التقنى فى الرسم لم يختلف عن أسلافه (صورة ٢٤).

كانت فرنسا بالذات وباريس بالتحديد هى مركز الحركة الفنية للرسم فى قلب القارة الأوروبية، فكل رسام مغرم بفنه يشد الرحال إليها فهى التى ستحتضن مواهبه، وبالرغم من القوالب الجامدة الموجودة فى مدرسة الفنون الجميلة وعدم الاعتراف بالفنان إلا حين يكون نهجه من نهج هذه المدرسة، وبالرغم من ظهور الرومانسية والطبيعية والواقعية إلا أن الجمود الأكاديمى كان مسيطراً فى هذه الفترة، وفى منتصف القرن التاسع عشر ظهر شيئان جعلا فن الرسم يتجه إلى رؤية أخرى مخالفة تماماً لكل شئ، وأحدثا ثورة حقيقية فى طرق الرسم واستعمال الألوان وطرح الموضوعات، أول هذه المؤثرات ظهور التصوير الداجيرى فى فرنسا والفوتوغرافى فى بريطانيا، ولم يلبث أن انتشر هذا التصوير الميكانيكى – حقاً إنه بالأبيض والأسود والرماديات – إلا إنه يسجل لحظة واقعية انفعالية زمنية مصدقة، وكشف هذا التصوير عن رؤى كثيرة جديدة جعلت عين الفنان الرسام ينتبه لها،

وليس هنا مجالها لأنها كثيرة وبإذن الله سأعمل على وضع كتاب بذلك، وثانى هذه المؤثرات زيارة للفن اليابانى من الشرق الأقصى فى المعرض العالمى بباريس فى عام ١٨٦٧، والفن اليابانى هو فن لا يمثل الواقع بطريقة حرفية كما أوضحت ولكنه يسحر المشاهد بما فيه من حيوية وبراعة تظهر فيما تتركه حركة ريشة الرسام على سطح اللوحة، أما الألوان فهى أيضاً لا يقاس جمالها بقدر مطابقتها للألوان فى الواقع، وإنما بقدر ما فيها من تناغم وبراعة فى التدرج والتداخل مع التركيز على قيمتها فى علاقتها ببعضها البعض، إنها تبهج المشاهد بما فيها من مهارة موظفة لتأكيد مواطن القوة وأماكن التلاشى، والموضوع الذى يتناوله الفنان اليابانى لا يفرض وإنما احتلت الجوانب الجمالية فى العمل الفنى ذاته مكانة الموضوع عند الفنانيين الأوروبيين، هذه الجماليات أعطت للفنان حرية استقطا ع المشهد أو الشكل الذى يرسمه دون قيد أو شرط، فالفنان اليابانى قد يستقطع جزءاً من شجرة أو بيت أو أى عنصر ولا تظهر بقية هذه العناصر ,والشرط الوحيد فى تكوين الرسم اليابانى هوأن تكون متكاملة فى ذاتها ,والفنان حر فى اتبا ع التنظيم الذى يحقق ذلك، ونتيجة لكل هذا مع عدم الالتزام بالواقعية أو استخدام المنظور الهندسى أو التظليل، وهى العناصر المؤلفة فى الفن الغربى الكلاسيكى، فإن النتيجة التى أحدثتها لوحات الفن اليابانى فى المعرض مدهشة على العين الأوروبية، تحقق ببساطة مكانة وسطا بين محاكاة الطبيعة وشكل من التجريد فى الخطوط والألوان والشكل (صورة ٢٥).

هذان العنصران الوافدان الجديدان، جعلا الفنان الأوروبى أكثر حرية وثورة على أساليبه المتوارثة فكان ظهور المذهب التأثيرى هو نتا ج هذه الرؤية وهذا التأثير، والثورة الكاملة على أساليب الماضى، فهذا الفن التأثيري تعارض وهدم القواعد الكلاسيكية المتعارف عليها فى الرسم، سواء المتعلقة منها بتقنية أسلوب الرسم أو الموضوع، لقد انتقل التأثيريون بين خطوط الرسم والألوان للأشكال المرسومة إلى أبعد مدى ممكن، فلم يكتفوا بما سبق من الرومانتيكية أو الطبيعية أو الواقعية، وإنما قاموا بإلغاء قيمة الخطوط الراسمة والمحددة للأشكال إلغاء تاما، فظهرت العناصر التى يرسمونها وبها شئ من الاهتزاز – ومتداخله – مع المساحة المجاورة وبلا حدود فاصلة، لا يستطيع المشاهد أن يستوعب اللوحة وهو قريب منها، ولكنه يستوعبها ويحبها وتذوقها وهو يبعد مسافة عنها، فإن حدود الأشكال والألوان هى عملية رؤية وفهم عقلى تم فى الحياة وعلى اللوحة، وليس بشكل محدد مرسوم واضح، التأثيريون



صورة ٢٥ نموذج من الرسم اليابانى للفنان أوتاجاوا هيروشيجى، متحف فن آسيا، جيمو.

لم يهتموا بالتظليل لأنهم انبهروا بالضوء وصوره، ولقد بدأت التأثيرية بالاحتذاء والانتقال إلى الطبيعة ولكن ليس كمذهب طبيعى كما سبق، ولكن من أجل الضوء، ومن خلال أسلوبهم انتقلوا إلى الريف الفرنسى فى مجموعة من الرسامين أطلقوا على أنفسهم جماعة **بابيرون وأنفلير** الذين رسموا فى الطبيعة واجتمعوا فى المقاهى الباريسية وغاصوا بألوانهم الساطعة فى لوحاتهم، ولهم فى هذه المرحلة قول ..«يجب الذهاب إلى الحقول، فإن ربة الوحى فى الغابات».

الألوان عند التأثيريين ألوان الضوء كما حلله **إسحاق نيوتن** أى ألوان الطيف الصريحة النقية، ألوان قوس قزح، وليس بها اللون الأسود إلا نادراً، لذا نجد ألوانهم ناصعة نقية، ويرسمون على اللوحة مباشرة بدون تغطيتها باللون الأسود أو الأزرق أو البنى، لذلك يحدث للألوان المزيد من النورانية اللونية، واستعملوا الألوان النقية والظلال زرقاء أو بنفسجية، وكان استخدامهم لقواعد الألوان فى المنظور الساخنة والباردة والمتقدمة والمتأخرة المتسعة والضيقة من أهم القواعد التى أعطت للوحهم البعد الثالث أى المنظور الملون، موضوعاتهم غير مرتبطة بالأساطير،

والبطولات، بل اللوحة حالة عابرة لحظية للفنان كما تأثرت بها ذاته فى المنظر، وكان داخل هذا المذهب عدة أساليب متنوعة ولكنا نشترك فى الاعتماد على الألوان الصريحة العفية والمناظر الطبيعية وبداخلها بشر، وعدم تحديد الأشكال والكتل بخطوط فاصلة ورؤيتها من بعد لاستيعاب جمالها.و من أهم فنانى التأثيرية **كلود مونيه**، **جورج سوراه**، **جوجان**، **فان جوخ**، **بول سيزان**، **رينوار**، **تولوز لوتريك**، **ديجا**.

رفض صالون باريس السنوى عرض أعمال التأثيريين، فأختار هؤلاء المرفوضون صالة أستوديو المصور الفوتوغرافى **نادار** لإقامة معرضهم الأول فى ١٥ إبريل ١٨٧٤، وقد اشترك ثلاثون فناناً فى هذا المعرض، لقد أحدث المعروض فى اللوحات صدمة، حتى إن أحد النقاد فى مجلة **شاريفاريه** الهزلية ويسمى المسيو ليروى شاهد اللوح وعلق على لوحة **كلود مونيه** المسماه **تأثر بشروق الشمس** فاستخدم الكلمة الأولى من عنوان اللوحة بتهكم وكتب تأثر، يؤثر فهو مؤثر، تأثيراً، وفى نهاية مقاله الهجومى أطلق على المعرض اسم «**معرض التأثيريين**» ومن يومها أطلق عليهم جماعة التأثيريين، ويقام المعرض حتى الأن سنوياً وأصبح الفن التأثيرى أحد أهم الفنون الجميلة حتى الآن ولأجيال لاحقة، ولاشك فى ذلك (الصور من ٢٦ إلى ٣٢).

ومن التأثيرية انبثق مذهب جديد أكثر جرأة ويمكن أن نطلق عليه المذهب الوحشى أكثر اعتماداً على اللون، واللون فى هذا المذهب الوحشى يشكل القوام (الفورم) للوحة، أى يكون ذا خطوط تحديد التفاصيل باللون، والألوان صريحة نقية مباشرة من الباليتة (لوحة الألوان)، واللوحة عامل وصفى يحمل شحنة متفجرة فى المساحات المختلفة المرسومة، وتبايناً ناصعاً صريحاً وحاداً للون، و بعيداً عن واقعية الألوان الحياتية، ولا تؤمن هذه المدرسة بالبعد الثالث، وتعمل على البعدين فقط، واللون الصريح الصاخب الجرئ مع زيادة فى الزخرفة اللونية وبدون تفاصيل دقيقة، مثلاً للعين أو للجسم يكفى شرطة سوداء تبين العين، واختيار الألوان الواحد تلو الأخر بحثاً عن توافقها بعضاً مع بعض حتى تسهم جميعاً فى التوافق الكلى للصورة بلا نشاز أو تضارب، فالعلاقات التوافقية علاقة بناء ولا يهم اللون الطبيعى بتاتاً، ولقد ساهم الناقد **لويس فوكسل** عام ١٩٠٥ فى أول معارضهم وقد لقبوا بالوحشيين لأنهم سمحوا لأنفسهم بالخروج عن التأثيريين باللون والشكل عن كل ما هو مألوف وسائد ولجرأتهم الشديدة فى استعمال ذلك، ومن أهم فنانيهم **هنرى ماتيس** و**فان دونجين** و**مارسيه دى فيلمونج** (الصورة ٣٣/٣٤).

ليس من السهل فصل الحركات الفنية التى تظهر فى حقبة واحدة تاريخياً، حيث



صـورة ٢٦ لوحة تمثل أحد إتجـاهات المدرسـة التـأثـيرية للفنان كلود مـونيه باسم «مـركب فى جـرنول» – ناشيونال جاليرى – لندن .



صور ٢٧ تمثل أحد إتجاهات المدرسة التأثيرية للفنان جورج سوراه باسم «قوس قزح» – ناشيونال جاليرى – لندن .



صورة ٢٨ لوحة تمثل أحد إتجاهات المدرسة التأثيرية للفنان بول جوجان باسم «أرورا» – متحف أورسى – باريس.

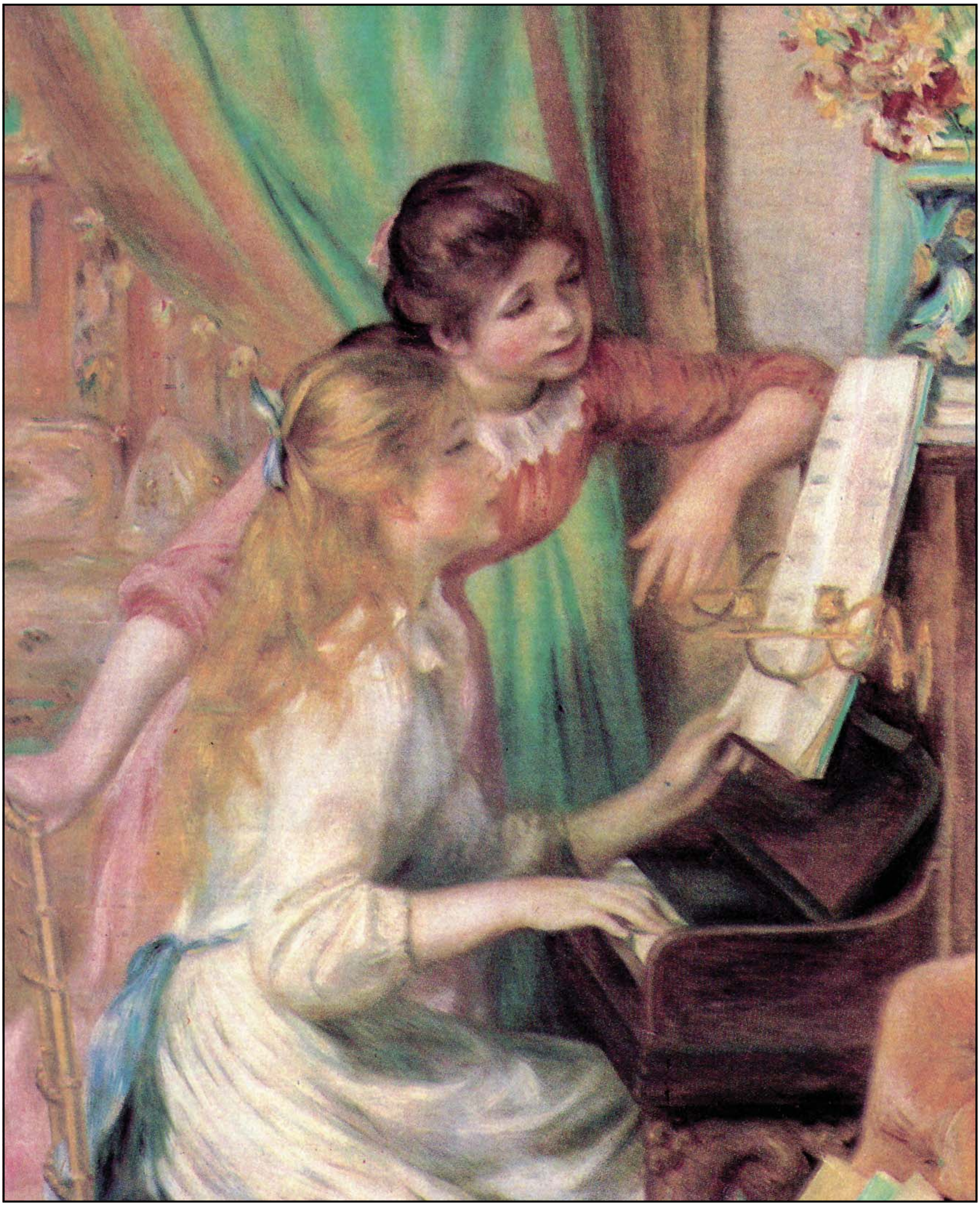


صورة ٢٩ لوحة تمثل أحد إتجاهات المدرسة التأثيرية للفنان فان جوخ باسم «الليل العاصف» – متحف كالوس – أمستردام.

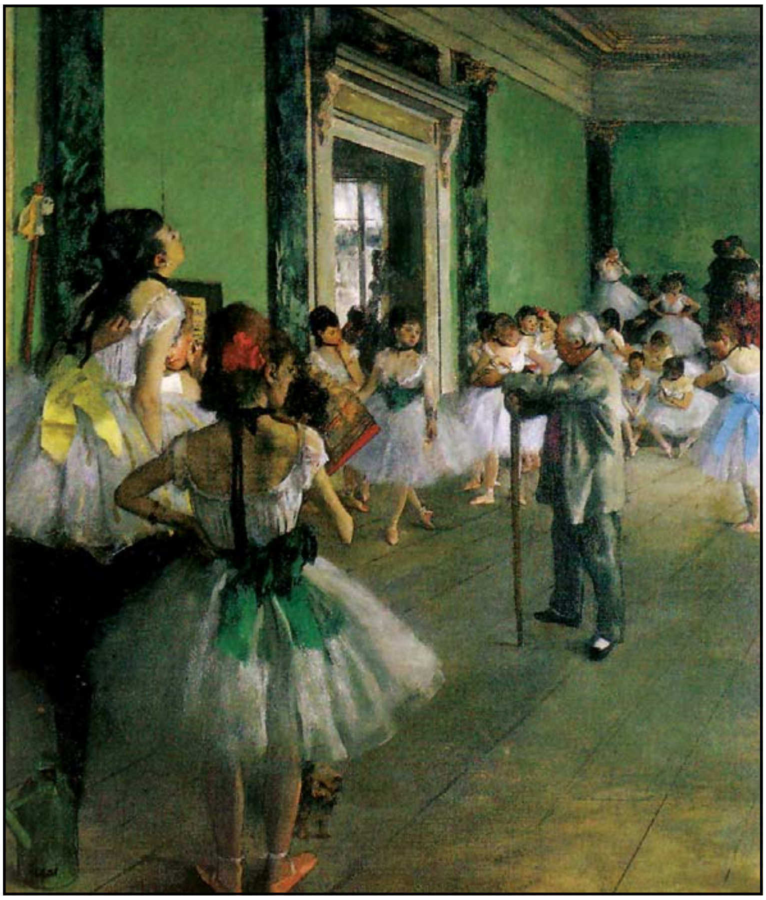


صورة ٣٠ لوحة تمثل أحد إتجاهات المدرسة التأثيرية للفنان بول سيزان باسم «لاعبا الكارت» – متحف أورسى – باريس .

إن الفنانين يتأثرون وينفعلون مع بعضهم البعض وإن كان لكل منهم إتجاه وأسلوب وطابع، وإذا كانت التأثيرية لها الفضل فى كسر جمود التصوير الكلاسيكى والتمرد عليه كما ساعدت التأثيرية بهذا الانفتاح فى ظهور اتجاهات أكثر ميلاً للتحرر مثل ما حدث مع الوحشية، ويأتى بعد ذلك التكعيبية وهو الآخر لفظ أطلقه النقاد على (الفورم) أو الشكل فى هذا الاتجاه الجديد فى الرسم، وقد قال الفنان بيكاسو وهو أحد أهم مؤسسى هذا الاتجاه من بعد «حينما اكتشفنا **التكعيبية** لم نكن نقصد بتاتاً اكتشافها، وإنما كنا نود التعبير عما فى أنفسنا»، وهذا الاتجاه أخذ نهجاً تحليلياً حيث برر إدخال مجموعة صور فى صورة واحدة كأن ينظر الفنان من اليمين ومن اليسار ومن فوق ومن أسفل فى وقت واحد، وذلك بمجموعة المسطحات الناتجة عن مستطيلات ومثلثات ومربعات وأقواس وأنصاف دوائر، وكل ذلك ملخص للوحة المتراكمة عند النظر للشئ الواحد من عدة زوايا وجمعها فى صورة واحدة، وظهر



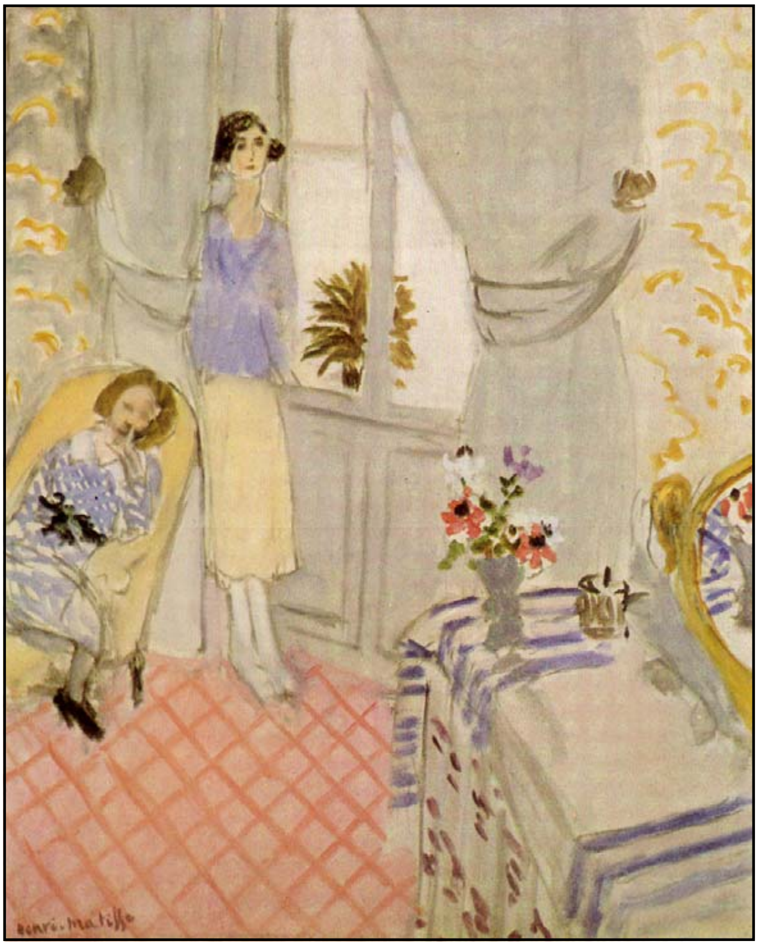
صورة ٣١ لوحة تمثل أحد إتجاهات المدرسة التأثيرية للفنان جان رينوار باسم «فتاتان على البيانو» .



صورة ٣٢ لوحة تمثل أحد الإتجاهات فى المدرسة التأثيرية للفنان إدجار ديجا باسم «درس الرقص» – متحف أورسى – باريس .

صورة ٣٣ لوحة تمثل المدرسة الوحشية للفنان هنرى ماتيس – بها ألوان صريحة ناصعة متقدمة – مقتنيات خاصة .





صورة ٣٤ لوحة تمثل المدرسة الوحشية للفنان هنرى ماتيس - بها ألوان باهتة رمادية غير ناصعة - متحف أوراجيرى - باريس .

اتجاهان فى هذا المذهب، تكعيبية تحليلية مسطحة فيها المساحات وألوانها هى نهجها، وتكعيبية تركيبية مجسمة التى تأخذ نفس الشئ ولكن من خلال منظور مجسم للأشياء والأجسام، من أشهر لوحات بيكاسو التكعيبية المسطحة لوحة جيرنيكا و**نساء أفينون** والتكعيبية المجسمة لوحة **فتاتان على الشاطئ** ومن أشهر فنانى التكعيب بجانب **بيكاسو** و**براك وليجيه** وغيرهما (الصورة ٣٥).

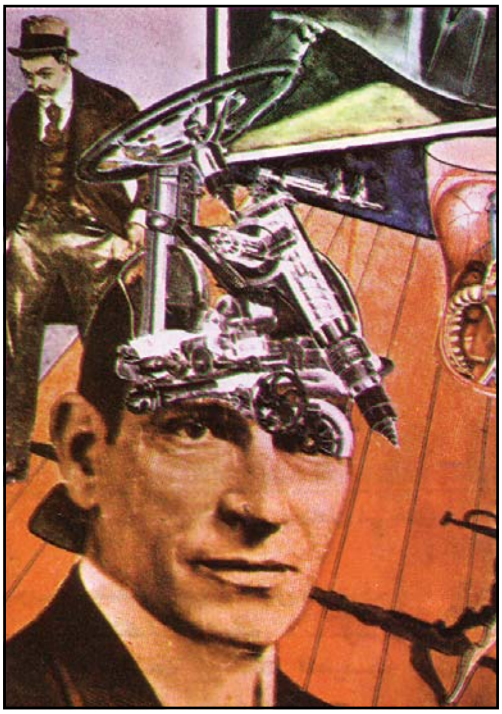
الدادية مذهب مهد **للسيريالية**، والدادية هم مجموعة من الفنانين والأدباء الأوروبيين من عدة بلاد تجمعوا فى مدينة ميونخ بألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى بعد الذي



صورة ٣٥ لوحة تمثل الإتجاة التكعيبى المجسم للفنان بابلو بيكاسو باسم «فتاتان تمرحان على الشاطئ» – متحف بيكاسو – باريس .

احدثته الحرب فى أوروبا من فوضى فى الروح والجسد والقيم، فكانت لوحاتهم تعبيراً صارخًا عن كل ذلك، واعتبر الداديون أن البورجوازية الرأسمالية فى بلادهم هي سبب كوارث الصراع والحروب، فكانت لوحاتهم تهاجم بشدة كل ما له علاقة بهذا، ويتعمدون تصوير القاذورات والفضلات والمستهلكات بلون وشكل رمادى متشائم، بل إنهم صوروا الآلات بطريقة تهكمية وساخرة على التقدم العلمى ونتائجه – المتمثلة فى الدمار والحروب بالطبع – كان اتجاهاً به الشئ الكثير من الفوضى ولم يهتم بقواعد المنظور الهندسى، كما أن ألوانه لم تكن تعبيراً إلا عن القبح والدكانة والبنيات، ولقد ظهرت الدادية كرد فعل لموجات السخط التى أعقبت الحرب، وعلى رغم اللامنطق الكاسح الذى بدأت به نزعة الدادية، وبرغم أنها لم تعش كمذهب مستقل فنياً أكثر من سنوات قليلة إلا أنها لعبت دوراً هاماً فى تشجيع الفنانين على تحرير رؤيتهم وكانت تمهيداً لحركة أكثر جرأة وتطرفاً (الصورة ٣٦).

المذهب السيريالى – أو بمعنى خلف الحقيقة البصرية الظاهرة Surrealism، ويعنى أن المظهر والمنظر الخارجى الذى شغل الفنانين فى حقب كثيرة لا يمثل كل الحقيقة، فإن اللاشعور والأحلام والخيال فيما يسمى أحلام اليقظة التى تكون بعيداً عن أى

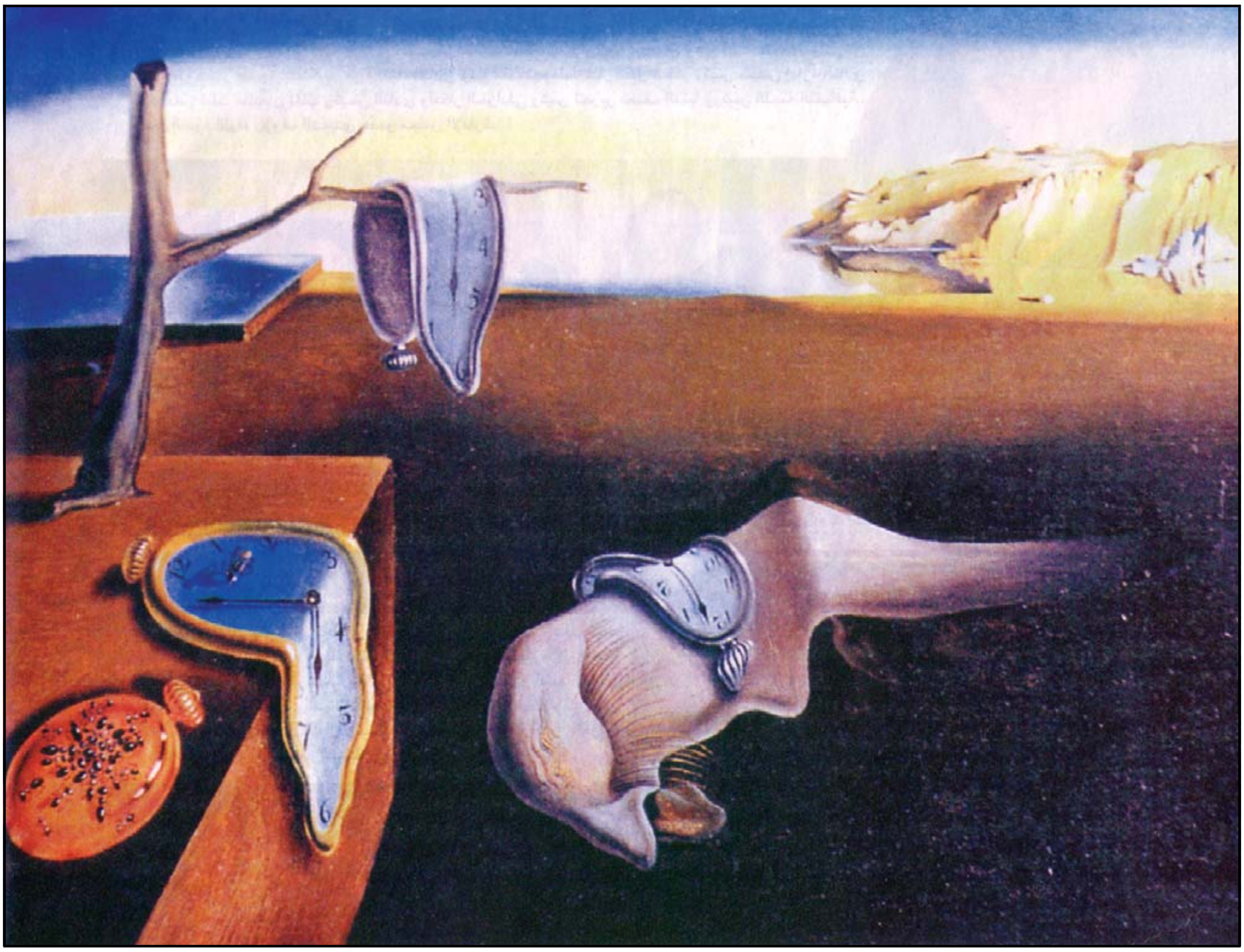


صـــورة ٣٦ لوحـــة تمثل الإتجـــاه الدادى فى الرسم الذى ظهـر بعـد الحـــرب العـــالميـــة الأولى باسم «تكوين» للفنان هوسمان .

رقابة نوعية أو دينية أو عقلية، فإن الرؤية هنا للفنان على حقيقته وفطرته سواء فى الشعور أو فى اللاشعور ...إنها رؤية ميتافيزيقية، يمكن أن تصل إلى درجة من الجنون والخيال بأعلى مراتبه، الألوان هى الأخرى غريبة ممزوجة بكل هذه الأحلام، الغير واقعية سمة أساسية، ولذلك تركيبات اللون فى هذا المذهب مذهلة فى تجاورها لأنها هى الأخرى تعبير حر عن اللون فى واقع خيالى فى المنظر.

وفى تاريخ الفن هناك بعض السريالية السابقة مثل ما تراه فى بعض لوحات الرسام الإسبانى **الجريكو** ولكنها كانت محكومة ببعض المنطق ولم تكن اتجاهاً، ماعدا أعمال الفنان الرسام **بوش** الذى جعل من عالم الإنسان والحيوان والمسوخ شيئاً فى لوحته الشهيرة **حديقة الحقيقة**، ومن أشهر فنانى هذا المذهب وصاحب الدعاية الصاخبة فيه الرسام **سلفادور دالى** الذى عمل كذلك فى السينما كمخرج مع **لويس بونويل** فى فيلم **الكلب الأندلسى** عام ١٩١٩، وعمل كذلك كمصمم لديكورات فيلم **رحلة فى جسم الإنسان**، وأفلام أخرى، والرسام **شاجال** فى فرنسا، ولقد أقيم أول معرض للسيريالية فى باريس عام ١٩٢٥ (الصورة ٣٧).

وإذا كان ظهور الصورة الفوتوغرافية وقصورها فى البداية قد أثر بشكل كبير



صورة ٣٧ لوحة تمثل المدرسة السريالية للفنان سلفادور دالى باسم «الساعات»

على رؤية العين البشرية بعد عصور من الرؤية الواحدة فى الحياة والفن التشكيلى، وخرج لنا إبداعات متنوعة من فن الرسم بدءاً من الرومانتيكيين وأساساً فى التأثيريين، ولتأتى السينماتوغراف لتجعل المعجزة حقيقة، الصورة الفوتوغرافية تتحرك، الحياة تدب فيها، وإن كان الرسم التشكيلى يوحى فى حقيقته فى كثير من معانيه المرسومة بالحركة، إلا إنه عاجز عن مجاراة السينماتوغراف فى الحركة، فظهر المذهب الأكثر ديناميكية فى الرسم ..**المذهب المستقبلى** الذى تزعمه **دى شامب وجياكومو بالا** وغيرهما، حيث يجب أن يعطى بناء العمل الفنى إحساساً بالحركة، لأن الحياة الحديثة بالذات كلها حركة وسرعة وحيوية، ولذا كانت رسوماتهم فيها الأشياء مرسومة تتحرك وتجرى وتتغير بسرعة، هذه الديناميكية هى روح فنهم، الفراغ لم يعد إلا جواً تتحرك من خلاله الأجسام، لوحة **دى شامب** كمثال **امرأة عارية تهبط السلم** عبارة عن حركة متقطعة لعدة صور متتالية توضح شكل الحركة،

أو عندما **يرسم جياكومو بالا** «السيدة والكلب الراكض» وللسيدة عدد من الأقدام وللكلب عدة أقدام متجاورة إيحاء بالحركة، الألوان فى هذه الحركة لم تختلف عن الطابع العام المتعارف عليه، وإن كانت هذه الحركة هى الأخرى امتدادا وتمهيداً لحركات أخرى كما فى أغلب مذاهب الفن التشكيلى، فالكل يؤثر ويتأثر بما حوله وما قبله ليكون هناك ناتج جديد إبداعى قادم (صورة ٣٩/٣٨).

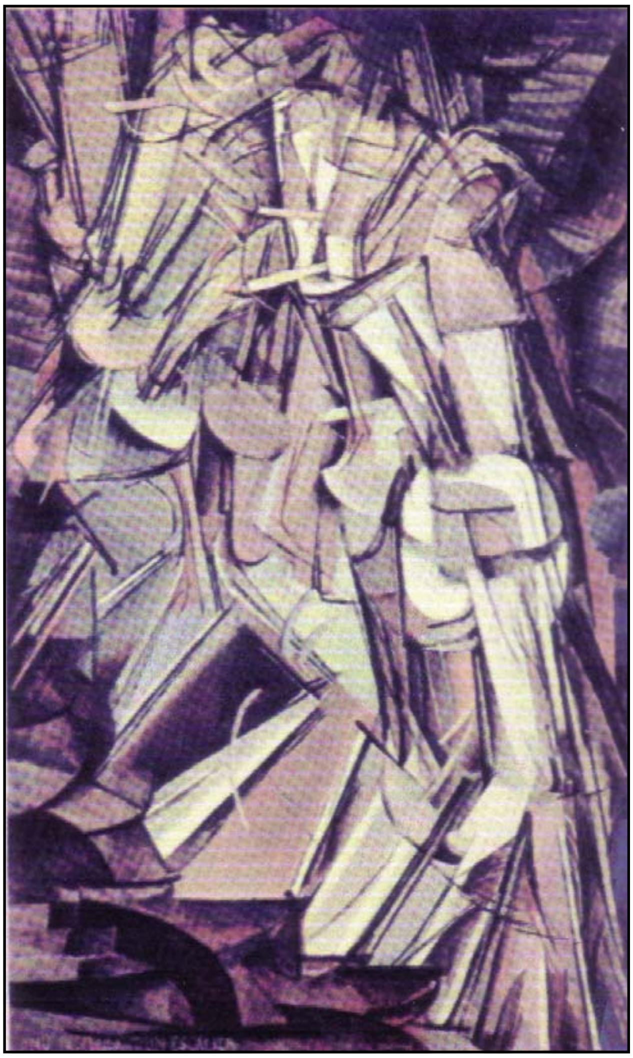
المذهب التعبيرى هو انتقال ما يحس به الفنان من مشاعر وتأثر والإفصاح بلغة الرسم أو الصورة عن هذه المشاعر وهذه الشحنة الداخلية عنده، ولكى يتأثر بها غيره، وإذا كانت التأثيرية انطباعاً لتأثير الضوء على الموضوع والعين المشاهدة، فإن التعبيرية بالنسبة لها تفجير الانفعال وبروزه فى رموز أو قوالب يستطاع إدراكها من خلالها، ولقد ظهرت التعبيرية بطرز وأشكال متنوعة تجمع بين النواحى البصرية والرمزية والتجريدية، ولكن أهم ما يميزها هو إخراج ما بداخل الفنان من إحساس وشعور على لوحته كما يحسه ويتفجر بداخله. (الصورة ٤٢/٤١/٤٠).

ربما لم يحظ مذهب من مذاهب الفن التشكيلى بنصيب وافر من الجدل والمناقشة والرفض والقبول مثلما حظى **المذهب التجريدى**، لأن أبعاده كثيرة، ومازال المفهوم يحتمل معالجات مستجدة، والمعنى العام يجب توضيحه لإزالة الغموض حول هذا المذهب.

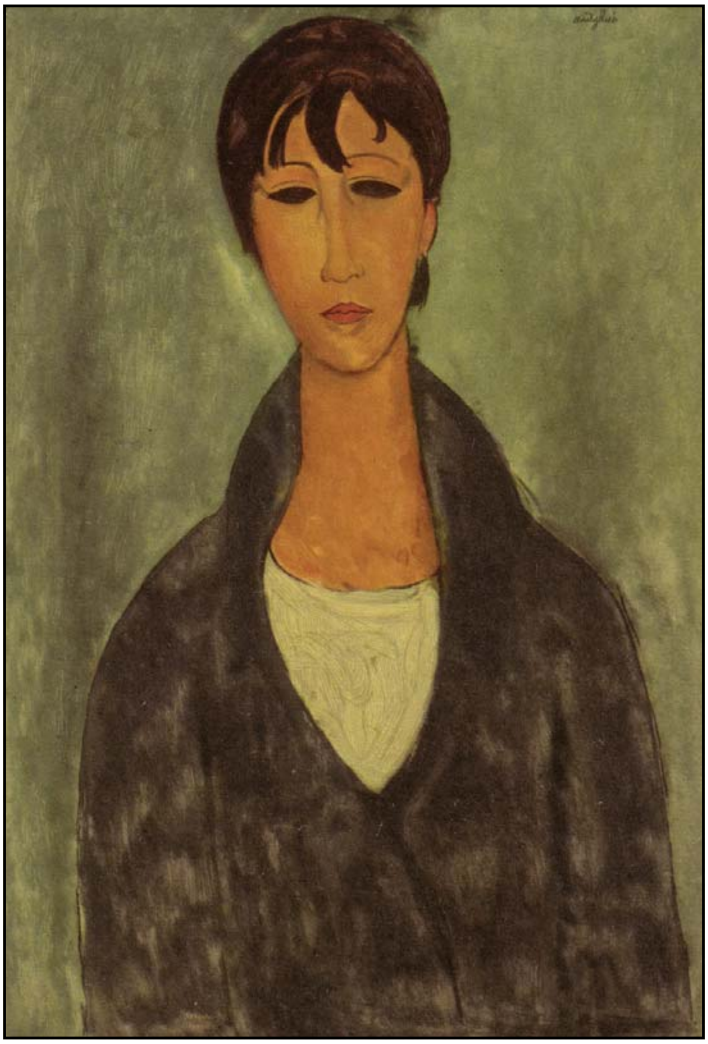
كلمة «تجريد» تعنى التخلص من آثار الواقع والارتباط به، فالجسم الكروى يمثل تجريداً لعديد من الأشكال التى تحمل هذا الطابع، كالتفاحة والبرتقالة، والبطيخة، والرمانة، والمشمشة، كذلك الشمس والقمر، وكثير من السلع المصنوعة، وكرة اللعب ودبلة الزواج وما إلى ذلك، واستخدام شكل الكرة والشكل الكروى فى الرسم يحمل ضمناً إشارة مضمرة نحو كل هذه الأجسام ملخصة فى القانون الشكلى الذى يمثل كيانها، والإحساس بالعامل المشترك بين كل هذه الأجسام هو بمثابة تعميم تشكيلى للقاعدة الهندسية التى تستند إليها، أى أن المذهب التجريدى يدور حول البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها فى خلاصات موجزة تحمل فى طياتها الخبرات التشكيلية التى مر بها الفنان وأثرت فى وجدانه وعاطفته، وفى التجريد قد يتحول المنزل إلى مستطيل وورقة الشجر إلى بيضاوى، والكرة إلى دائرة، وكما أن الشكل موجز إلى جوهره فإن اللون فى التجريد كذلك يأتى من أصوله، ولاشك أن التجريد أخذ العديد من الاتجاهات التى شكلت رؤى فنانى التشكيل فى القرن الماضى وله العديد من فنانيه (الصور ٤٤/٤٣).



صورة ٣٨ «كلب يجرى» – الإيهام الحركى – البعد الرابع الفنان جياكوموبالا عام ١٩١٢ .



صورة ٣٩ التجريد والإيهام الحركى – «عارية تهبط الدرج» – لوحة لمارسيل دى شامب ١٩١٢ .



صورة ٤٠ لوحة تمثل أحد إتجاهات المدرسة التعبيرية للفنان أميدو موديليانى باسم «امرأة شابة» – مقتنيات خاصة.

أما البوب آرت وكما نطلق عليه **فن العامة**، واسمه يدل عليه إذ أن محور اهتمامه ما يشغل عامة الناس فى حياتهم اليومية أو هو دعوة لأن يلعب الفن دوره عند ربة البيت والموظف وسائق التاكسى وهكذا، أى انه فن تطبيقى كذلك فى المقام الأول على كل شئ فى السلع والدعاية، ولذا يدخل فيه أشياء كثيرة جداً بجانب الرسم، التصوير الفوتوغرافى والسينمائى **والبوستر** وكتالوجات الموضة والكولاج – القص واللصق – وأشياء عديدة لا تحصى (الصورة ٤٥).

أما الفن البصرى فهو مبنى على تركيبات هندسية تخدع البصر وتعطى تشكيلات من إحكام التنظيم الهندسى للوحدات في اللوحة (صورة ٤٦).

ثم هناك **مذهب الحداثة** و**ما بعد الحداثة**، وهى فى جوهرها لم تتبلور فى منظور



صورة ٤١ لوحة تمثل أحد إتجاهات المدرسة التعبيرية للفنان وليم بلاك باسم «الراقصة الأولى» – متحف تيت جاليرى – لندن .



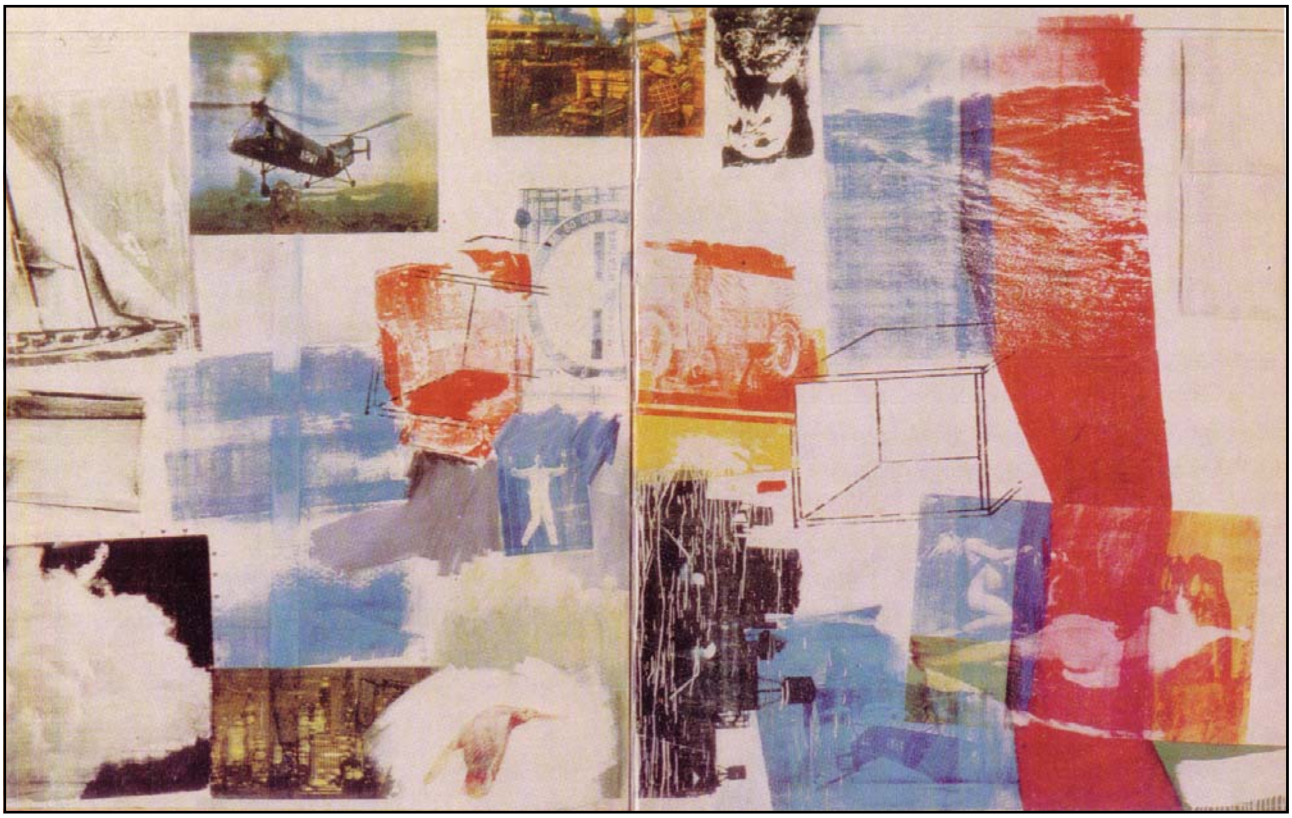
صورة ٤٢ لوحة تمثل أحد إتجاهات المدرسة التعبيرية للفنان فيلكس فالوتون – متحف أورسى – باريس .



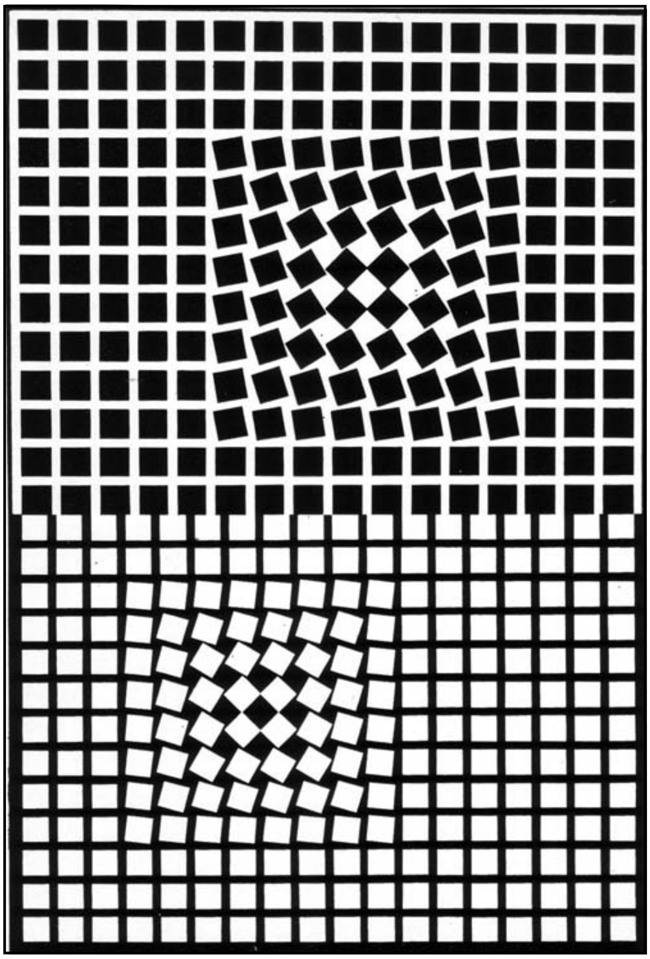
صورة ٤٣ لوحة تمثل أحد الإتجاهات فى المدرسة التجريدية للفنان كاندينسكى باسم «تعقيد سهل» ١٩٣٩ .



صورة ٤٤ لوحة تمثل الإتجاه التجريدى للفنان بابلو بيكاسو باسم «بورتريه لمارى تريز» – متحف بيكاسو – باريس .



صورة ٤٥ لوحة تمثل فن العامة «بوب آرت» للفنان روبرت ريزشنبج .



صورة ٤٦ شكل يمثل الفن البصرى الذى يعتمد على خداع النظر.

النقـاد إلى اتجاهـات مؤثرة فى الفن التشكيلى وإن كانت مـوجـودة فى هـذا المنظور الموسع لرحلة الصورة والفن مع الناس، أحب أن أضـيف أن المذاهب التـشكيليـة فى كثير من الأحيان تتداخل خطوطها الأساسية مع بعضها البعض، فمثلاً كثير من الفنانين تكون لوحته تأثيرية وبها اتجاه تعبيرى، كمثال لوحة فان جوخ **«الحذاء»** فهى فى هذا الاتجاه أو تكون تكعيبية تجريدية وهكذا، حيث إنه ليس هناك فواصل قاطعة بين مذاهب الفن المرسوم لأن فى النهاية المبدع هو إنسان ذو ميول وقناعة وعاطفة وثقافة وكل ذلك سيكون مؤثراً فى رسمه.

٣- قــوة اللون

مما لاشك فيه أن اللون الواحد المنفرد له قوة ودلالة على النفس البشرية اكتسبت عبر التاريخ من قديم الزمن، بما أجادت به الطبيعة من معان ومفاهيم جعلت الشعور والعاطفة الإنسانية تتأثر بهذه الألوان المختلفة كنوع من محاكاة مدلولها الطبيعى، مثل لون الدم الأحمر الذى ارتبط بالقسوة والقتل ولون الزرع الأخضر النابت الذى ارتبط ببرعم أخضر جدير بالحياة والجمال والاستمرارية، أو لون الأصفر بالزرع الناشف الأجرد الميت، وهكذا وغيرها من أمثلة فى الحياة أعطت دلالات أولية لهذه الألوان ارتسمت فى ذهن البشر واستمرت معهم أو اختلفت باختلاف ثقافاتهم وعاداتهم وبيئاتهم ومعتقداتهم الدينية... عبر عنها بدهن الأجسام والوجوه بهذه الألوان ثم بالرسم على الجدران ثم بالرسم (التصوير) وإن كانت هذه الألوان لم تخبو فى أى عصر وكانت أبلغ تعبير عن حياة الناس، فللفقير ملابس رمادية كالحة لا ألوان فيها، أما الأغنياء فالألوان الزاهية المتعددة هى تعبير كامل عن شكل الرغد والبهجة التى يعيشونها..إذن اللون له قوة حتى ظهر التصوير الصناعى.

ولقد وضعت قوة اللون فى استبيان جدولى لى كمدخل لهذا الجزء أنهل منه للمزيد من المعرفة، وهذه التقسيمة هى:

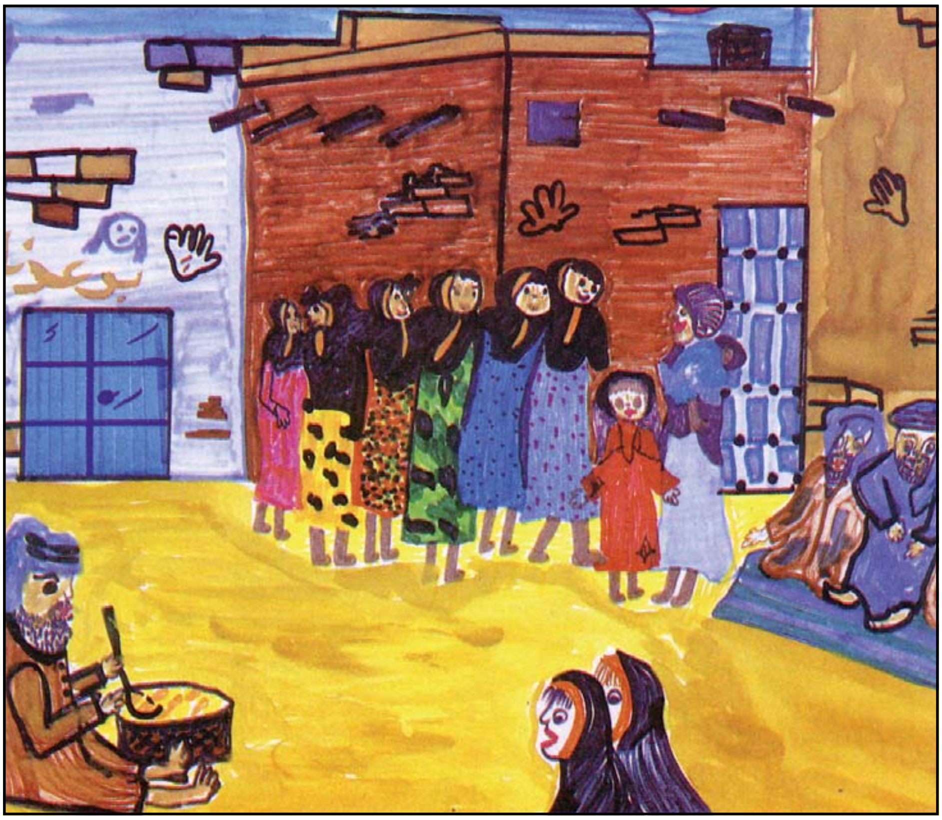
- قوة اللون طبيعياً ورمزياً.

– قوة اللون سيكولوجياً (نفسياً)، وفسيولوجياً (علم وظائف الأعضاء للإنسان).
– رسائل الاتصال باللون.
– تناسق وتنافر الألوان والألوان الساخنة والباردة والمتقدمة والمتأخرة، وألوان الحيز الضيق والمتسع.
– ألوان الحياة وألوان الموت.
– الشاعر جوتة ومفهومه للألوان.
– أهم دلالات الألوان عبر العصور وحتى الآن.

● قوة اللون طبيعياً ورمزياً:

من الطبيعة استمد اللون كل شئ فى مظهره المؤثر وفى طبيعته الملموسة، وربما كان أكبر تعبير عن ذلك موجوداً فى الحضارات القديمة والشعوب البدائية، فهناك التعبير اللونى الصريح والمباشر، ونجد أمثلة ذلك فى رسومات الأطفال، فالطفل حين يرسم بالألوان الطبيعية التى تأثر بها من مشاهدته للطبيعة، وبالطبع البيئة المختلفة التى ولد وترعرع بها لها تأثير على ألوان رسمه، فمثلاً الطفل المولود فى بيئة صحراوية صفراء بنية ألوانه غير الطفل المولود فى بيئة زراعية أو غابية خضراء زرقاء، هنا انطباع أولى نجده صادقاً للغاية فى تعبير الطفل طبيعياً عن الألوان، لذلك فأغلب لعب الأطفال تكون ذات ألوان كثيرة وصريحة ومباشرة، كما أن رسومات مجلات الأطفال الناجحة وأفلام الكرتون هى الأخرى تكون ألوانها من هذا النوع حتى تكون مباشرة ومؤثرة للطفل الذى يفهمها جيداً كتعبير لونى صريح لما يراه فى الطبيعة (الصور ٤٧/٤٨/٤٩/٥٠)، وإذن يصبح كل شئ لونى مخالف للطبيعة له دلالة غريبة وربما غير مستحبة أو شاذة، لذلك حين نجد امرأة وجهها أزرق تحيط بها الطبيعة المعروفة لونياً، فهذا ضد الطبيعة (صورة ٥١)، فالمرأة طبيعياً بألوانها البيضاء أو الصفراء أو السوداء هى جزء من الطبيعة، أما الزرقاء فهى ظاهرة فوق الطبيعية شاذة، كما نلاحظ أن أوزوريس فى عالمه السفلى بعد الموت لونه أخضر حين يحاسب أمواته، وأن السحرة والمشعوذين يرسمون ويصورون فى الأفلام لونهم أخضر أو أزرق ...وهكذا.

بل إن الطبيعة جعلت لبعض ألوانها كناية مباشرة لمدلولها، فالنار الحمراء، لونها الأحمر خطر وساخن وقاتل، وحين يستعمل الإنسان ذلك لإعطائنا مثلاً هذا الشعور فى إعلان عن السخونة فإنه يستعمل نفس دلالات الطبيعة فى السخونة ومعنى الكلمة



صورة ٤٧ رسم أطفال من بيئة صحراوية. يلاحظ الألوان الصفراء والبنية التى تسيطر على مساحات كثيرة من اللوحة.



صورة ٤٨ رسم أطفال من بيئة خضراء وزرقاء جبلية، وهى الألوان التى تسيطر على المساحات السائدة.



صورة ٤٩ أكثر ما يجذب الأطفال فى لعبهم وألعابهم الألوان الصريحة النقية، ويزداد مرحهم ولهوهم وهم بين هذه الألوان. (لعبة بحر الكور الملونة) .



صورة ٥٠ الألوان فى أفلام الكرتون للأطفال تكون صريحة مباشرة مثل رؤيتهم ورسمهم بالألوان، وبعيدة عن الدكانة ومن منطلق ألوان الحياة والبهجة. الصورة من فيلم «الملك الأسد» .



صورة ٥١ وجه الفتاة جميل ولكن اللون الأزرق جعله وجهاً غير مريح لأنه غير طبيعى ومخالف لمدلول الحياة.

(صورة ٥٢)، بل إن الطبيعة تعطى لكثير من الكائنات الحية مدلولاً لونياً فى تكوينها ربما للحماية مثل الكائنات التى تتلون مع البيئة وتصبح جزءاً منها كالحرباء أو الكائنات يكون اللون الأحمر فيها ظاهراً قوياً لكائنات أخرى أقل قوة لتهرب منه، مثل منقار الببغاء الاستوائى الكبير الضارب للحمرة والصفار الذى يلتهم الحشرات الصغيرة، فهو ظاهر كبير بلون خطر أحمر (صورة ٥٣).

إذن فقد أمدتنا الطبيعة بمفاهيم كثيرة للون، ومن التطبيقات المختلفة عبر تاريخ الإنسان أصبح للألوان فى الطبيعة دلالات مع البشر لا يختلف معناها كثيراً من بيئة إلى أخرى وخاصة فى الأسس الطبيعية مثل الأحمر والنار والقتل والدم والتهيج والأخضر والسكينة والراحة والزرع والأصفر مع الحصاد والموت والشمس وغيرها من الأمثلة التى يمتلئ بها الكتاب، والأساس فى كل ذلك الأصل فى الطبيعة ثم أصبحت هذه الألوان رمزاً فى الحياة لأشياء قريبة من حقيقتها فى الطبيعة، وقد



صورة ٥٢ رسم يمثلا الإحساس بالحرارة من معنى الكلمة والألوان الساخنة الملتهبة الحمراء والصفراء، وعلى خلفية فاصلة تماماً زرقاء باردة متناقضة.



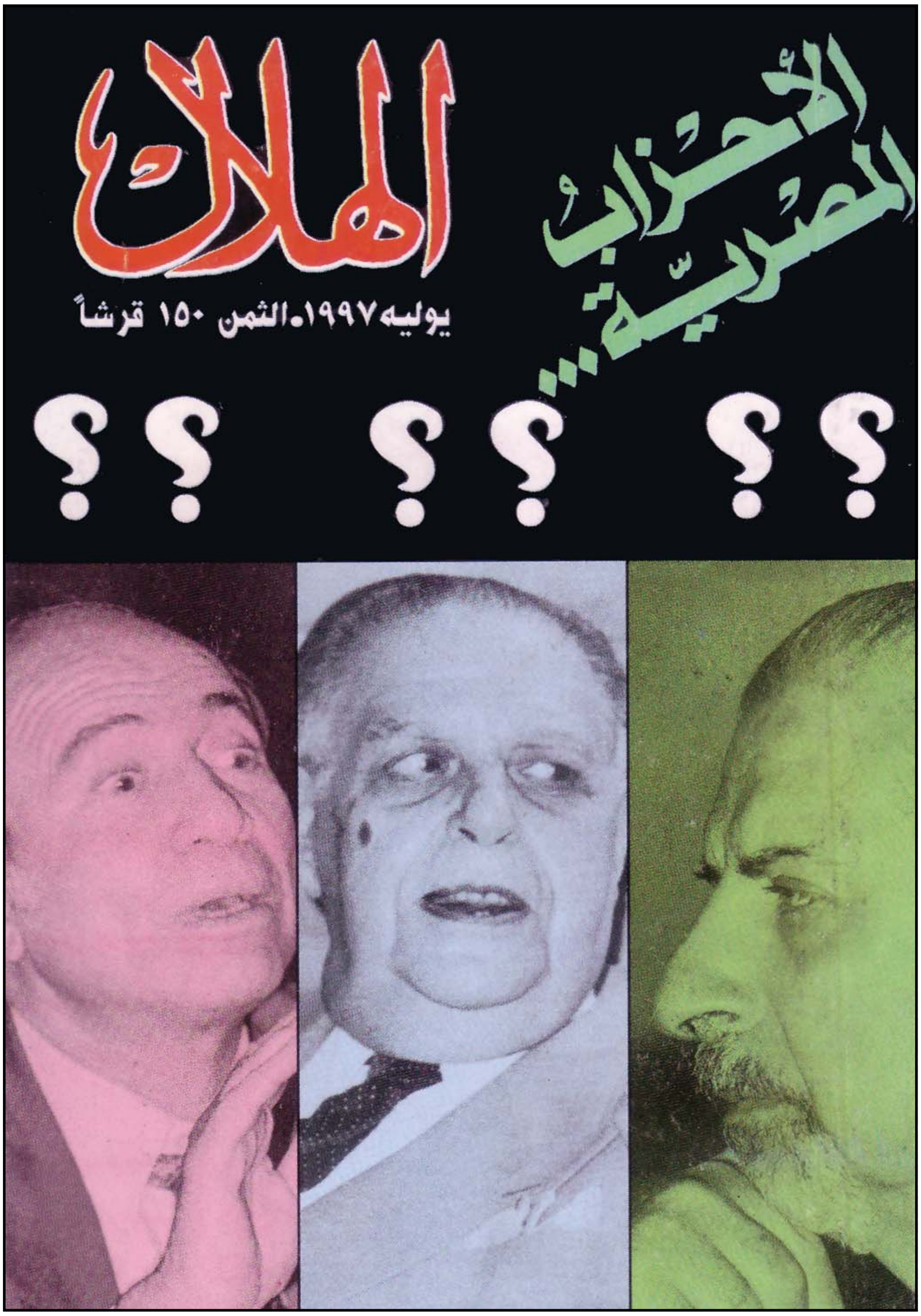
صورة ٥٣ منقار طائر بلون أحمر وأصفر، وكأنه بهذا اللون وهذه الضخامة أحد وسائل الأنذار الطبيعية لحشرة النمل .

يبرز سؤال يطرح نفسه مع هذا الاستعمال للون الطبيعى، وهو أى الألوان هو الأجمل؟ وفى ذلك يقول عالم النفس الألمانى **فشنر** ... «صحيح أن اللون الأحمر جميل إذا ظهر على وجنتى الفتاة، ولكنه ليس جميلاً إذا برز فى أرنبة الأنف، وهكذا نحس بجمال اللون من خلال مضمونه وأهميته، وبذلك يكون تقييم وهج الغسق الأحمر مختلفاً عن احمرار الوجه البشرى وهكذا، فجمال الألوان يكمن فى مضمونها».

كما أن الإحساس باللون الأجمل والأقرب إليك يتحدد بنوعية الارتباط العاطفى به، يكفى أن ترى حبيبة قلبك متعلقة باللون الأصفر فى ردائها ووردة شعرها والقرط الذهبى فى أذنها حتى ينحسر عن أفكارك أنه لون الحقد والغيرة واللؤم والخيانة والزنا، ويصبح اللون الأصفر فى عواطفك وشعورك هو ملك الألوان.

ومن أهم منظرى الألوان فى السينما المخرج الروسى **سيرجى ايزنشتاين** الذي يقول في ذلك .. «يعود اللون من حيث المعنى إلى تكرار فرض الألوان على الأشياء التى استخلصت الألوان منها من الطبيعة، بفرض جعلها إشارات مستقلة، ومن شأن الأمر أن يكون إلصاق رموز على الواقع الفيلمى بدلاً من استخدام ذلك الواقع لابداعه المكنون فى طواياه، إنها المشكلة التى لا يحلها ولن يحلها يوماً أبداً جدول ثابت من الرموز والصور، فالمعقولية الفاعلة للانفعال، ووظيفة اللون سيولدان من النظام الطبيعى المحدد والخاص بتمثيل النتائج بالألوان، والمتطابقة مع الحركة الواقعية والحياة للعمل بكامله، ومن هنا تصبح الألوان فى السينما والتى تظل دائماً ألوان شئ معين لا يمكن أن تكون إلا حوافز وأدوات تنبيه تضيف لبنى الفيلم الأساسية دلالات عابرة وهاربة على انسجام مع الموقف الدرامى المقدم».

وفى حياتنا العملية سنجد الكثير من الرمزية فى استعمال اللون، فمثلاً غلاف مجلة «**الهلال**» الشهرية لشهر يوليو عام ١٩٩٧ قد ظهر وعليه ثلاثة ألوان تعبر بدون أى كلمة عن الأحزاب السياسية فى مصر – اللون بليغ عن الكلمة – الأحمر حزب اليسار والأزرق حزب الوسط الليبرالى، والأخضر الإسلاميين، وكل لون عليه رئيس حزبه (صورة ٥٤)، أو كما نفعل نحن فى السينما عندما يغلب لون دافئ أحمر أو برتقالى أو وردى على لقطة فترمز وتعبر عن ذلك بدون أن نقول أن الموقف مشحون بالعواطف، وهكذا.



صورة ٥٤ اللون تعبير مع صورة الشخصية بداخله عن إتجاه الأحزاب بمصر كما أظهرتها مجلة «الهلال» فى غلافها، الأحمر لليسار، والأزرق للوسط الليبرالى، والأخضر للإسلامى .

- **سيكولوجيا وفسيولوجيا**

الألوان لها تأثير كبير على النفس البشرية، ولقد واظب الباحثون والعلماء فى دراسة السلوك الإجمالى الكلى للألوان فى وظائف الاستقبال والإدراك الحسى والآليات التى يسببها اللون فى العصبية الكائنة فى تنظيمات السلوك والنشاط الحركى، وكذلك الحياة الوجدانية العاطفية المؤثرة للون.

أو كما يفسرها عالم النفس **هو سرل** بالماهيات Phanomenologie (فانومينولوجيا) وهى ماهيات نفسية تفسر الشىء فى خبرة شعورية مباشرة، وليس الماهية كياناً خفياً فى بطن الشئ، بل هى معنى الواقع الفردية، وبالتالى هى ماهية الإدراك وما هية الشعور، وماهية الانفعال.

كما أن للألوان تأثير فسيولوجى كعلم تحليلى لوظائف الأعضاء فى الإنسان، وفى كلتا الحالتين السيكولوجية أو الفسيولوجية يكون دور الألوان وتأثيرها النفسى والجسدى ذا دلالات مؤثرة وفعالة.

وفى كثير من البلدان المتقدمة علمياً أنشئت المعاهد الخاصة بدراسة الألوان وتأثيراتها المختلفة، ومن أشهر هذه المعاهد معهد الألوان فى شيكاغو بالولايات المتحدة، كما أن اللون قد حظى بدراسة مستفيضة فى الفيلم السينمائى فى «مركز الفيلم الأمريكى» بنيويورك ولوس أنجليس لأن اللون يدخل فى حياتنا العملية النفسية بقوة فى كل شئ، بل ربما كدلالة بسيطة للمعنى اليومى مثلاً فى إشارات المرور المعتادة التى تنبه للخطورة فى السير ويجب التوقف عند الضوء الأحمر والسير بأمان عند اللون الأخضر، بينما يكون الأصفر تمهيداً واستعداداً للتوقف أو السير، وعموماً فإن اللون هنا قد أصبح رمزاً، وهذا مثال بسيط للاستعمال اليومى لكافة البشر فى العصر الحديث لإمكانية اللون فى حياتنا، وهناك دلائل كثيرة تفسر ذلك التحول النفسى للبشر من جراء اللون وتغيره، فمثلاً طلى محل جزارة لبيع اللحوم فى شيكاغو بالألوان الصفراء، فبدت اللحوم بداخله فى ألوان وكأنها فاسدة، مما جعل المشترين والزبائن ينفرون من المحل، فنصح خبير للألوان أن تطلى جدران المحل باللون الأزرق الفاتح (لبنى – سيان) والأخضر الفاتح مما جعل اللحوم تظهر أكثر احمراراً وأكثر طزاجة وزاد إقبال الزبائن وزادت الأرباح، وفى تجربة ثانية طلى سور جسر قديم فى لندن باللون الأسود، وقد لوحظ أن نسبة المنتحرين من فوقه كبيرة، وعندما طلى سور الجسر باللون الأخضر الفاتح قلت نسبة المنتحرين بشكل ملحوظ.

وفى أحد المصانع كانت الصناديق تطلى باللون الرمادى الغامق وكان العمال يشكون من أنها ثقيلة للغاية، ونفس هذه الصناديق بنفس الأوزان طليت بالأخضر الفاتح، فلم يشكو العمال من ثقلها بل اعتبروها خفيفة، بل إنه ينصح بدهان طائرات نقل المسافرين من الداخل باللونين الأزرق والأخضر لأنهما يساعدان على عدم حدوث دوار السفر، ولقد كانت تطلى باللونين الرمادى والأصفر مما كان يزيد من حالات الدوار للركاب وهكذا، والأمثلة عديدة ومتنوعة، وراحة النفس من اللون تختلف من شخص إلى آخر لمدلول وعيه وثقافته وبيئته، لكن هناك اشتراك فى ألوان معينة لا يمكن الاختلاف عليها مثل الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر والبرتقالى، ولهذا تكون الألوان ذات سلطان شامل على النفوس والطبائع والأمزجة، وتغذى أعصابنا وتريح إحساسنا.

وفى حضارة جنوب شرق آسيا كما لاحظنا فى الباب الأول – ثانياً – دور كبير فى ثقافة الألوان، يزيد عن ذلك، فمثلاً فى الصين واليابان حيث يلعب اللون دوراً حاسماً فى ميدان الحب والغزل، فبعض الألوان تجذب المحبين أكثر من غيرها، وقد استعملت الفتيات هناك كل شئ عن اللون والألوان وأثرها على الجنس الآخر وهن يستخدمن طرقهن الخاصة فى ألوان الثياب لإغراء الرجال.. ومن الأشياء التى يعرفنها مثلاً أن اللون الفضى يجعل الرجل أكثر رقة وحناناً، بينما يستبعده اللون الأبيض، واللون الرمادى يجعله حزيناً، واللون الذهبى يلهمه، واللون الأسود يؤثر على نفسه، واللون الأزرق ينعشه، واللون البنفسجى يثير قلقه، فى حين أن اللون البرتقالى يجعله أكثر عاطفية.

كما أن اختيار الألوان فى غرف المرضى له تأثير نفسى كبير على حالتهم، فالألوان الدافئة تشعر المريض بالدفء والنشاط والبهجة وخاصة إذا كانت من فصيل الأحمر الناعم والبمبى، أما الألوان الزرقاء والخضراء والبيضاء فتريح العضلات وتجلب الهدوء والراحة والنوم.

بل إن للألوان أمراضاً نفسية خطيرة ربما أشهرها وما نهلت منه القصص الأدبية والأفلام السينمائية موضوعاتها ما يسمى بمرض جنون القمر وهذا المرض ثبت طبياً أنه ينشأ من اللون الأزرق القمرى، فهناك فريق من الناس يصابون بنوع من الجنون أو الحالة النفسية فى الليالى التى يكون فيها ضوء القمر ساطعاً، وكثيراً ما يدفعهم هذا النوع من الجنون إلى ارتكاب جرائم بشعة، أو يقدمون على أعمال خلقية فاضحة، فى حين أنهم يكونون أشخاصاً هادئين مهذبين فى غير الليالى



صورة ٥٥ لوحة «الغربان» التى رسمها فان جوخ أثناء علاجه النفسى، والتى فسرها علماء النفس على أنها دليل على حالة من الحزن واليأس والإحساس بالثورة ومحاولة التخلص منها .

القمرية وفى خلال ساعات النهار، وبهذا يؤكد الأطباء والمحللون النفسيون أن للألوان انعكاسات على الإنسان عصبية وعلى القلب والمخ والغدد على السواء.

بل إن كثيراً من علاج الأمراض النفسية والجسدية ينصح به للمريض باستعمال الألوان فى الرسم وتترك له حرية التعبير واستخدام الألوان التى تريحه وتأثير ذلك على نفسيته وربما تكون الصورة المشهورة للفنان الهولندى **فان جوخ** «**الغربان**» خير دليل على الحالة التى أصابته من مرضه النفسى وحالة الحزن واليأس التى ظهرت جذورها فى هذه اللوحة (الصورة ٥٥) كما أن الفنان **أوين** الذى كان يعانى من حالات عصبية ونفسية شديدة له لوحات للقط فى ثلاث حالات يرى فيها القط بأشكال مختلفة، مرة يراه طبيعياً كواقعه، ومرة يرسمه بشكل شبحى، ومرة بشكل مثل الشيطان (صورة ٥٦).

إن العلاج بالألوان له باحثوه ومدارسه المختلفة سواء فى الشرق أو الغرب، فإن تأثير اللون على المزاج معروف على نطاق واسع، إلا أن المعالجين بالألوان يذهبون إلى أبعد من ذلك، إنهم يعتقدون أن الدرجات المختلفة للألوان يمكن أن تعالج المرضى وتحسن الصحة الجسمانية والعاطفية والشعورية والروحية، وحسب ما تدعيه

صورة ٥٦ مكونة من ثلاث لوحات



الأولى عبر فيها عن اضطرابه النفسى المرضى، الأولى وهو فى حالة جيدة هادئة وسكينة فكانت اللوحة طبيعية .



أما الثانية ففى حالة غضب وعصبية وجعلت القط شبيه بالشبح والألوان عصابية بين الداكنة الزرقاء والخضراء وقليلة الصفراء والبرتقالية .



أما الثالثة ففى حالة هياج عصبى وثورة فجعل القط مثل الشيطان مرعباً ذا عيون حمراء ويغلب على اللوحة اللون الحار الأحمر الملتهب .

النظرية فإن اهتزازات موجات اللون يمكن أن تؤثر مباشرة على خلايا الجسم وأعضائه، ويدعى بعض الممارسين أيضاً أن الجسم يصدر هالة من حوله أو مجال طاقة يعكس لونها الحالة الصحية للشخص، وتستخدم ألوان مختلفة للعلاج على شكل ألوان مضيئة، والعلاج له تقاليد عريقة فى دوائر العصر الجديد فى أوروبا وتحديداً الاهتمام به فى التزايد فى كل من الولايات المتحدة واستراليا واليابان.

وكان أول اتصال للألوان مع المعنى الرمزى لها قد انبثق من العلاقة القريبة بين إنسان ما قبل التاريخ والطبيعة، كان الأخضر لون النمو والأزرق مثل السماء، وتطورت الاختلافات الثقافية إلا أن الأحمر لون الدم والأوبئة القاتلة أو السحر، بينما ربط الصينيون بينه وبين الشمس واعتبروه مبشراً بالخير وصفاء النفس واعتبره المصريون القدماء الإله الواحد...الخير...باعث الدفء والحياة للأرض فى ديانة آتون.

إلا أن العلاج أو الاستشفاء بالألوان فى الغرب ظل على نطاق واسع شعبياً يعتمد على الخرافات واستخدام البلورات الملونة والأحجار الكريمة حتى القرن التاسع عشر عندما حدثت اكتشافات حول الضوء وأطيافه والموجات الكهرومغناطيسية، كان العالم الهندى **دينشاه ب. غاديالى** Dinshah P. Ghadiali أول من حاول إيجاد تفسير علمى للعلاج باللون، وادعى فى كتاب نشر عام ١٩٣٣ أن الألوان تنقل ذبذبات شافية، واخترع ماكينتين لهذا الغرض، والممارسون الحديثون يستعيدون آراءه بشكل عشوائى مع الخرافات الشعبية.

وحديثاً فإن أبحاث علم النفس الغربية، بجانب ذلك الغموض الشرقى أوجدت شبه مبادئ أساسية للطريق إلى ذلك، ويقوم التفسير على أن أشعة الشمس تحتوى على طيف كامل من الإشعاع الكهرومغناطيسى بشكل الشعاع الأبيض الذى نراه أو الطيف الكامل Full Spectrum. يسافر الضوء فى موجات ويستقبل المخ هذه الموجات المختلفة الأطوال كألوان – ألوان الطيف – وكما أن لكل لون طول الموجة الخاص به، فإن كل لون له تردد معين وهو المعدل الذى تتذبذب عليه موجته مع جسم الإنسان.

ويعتقد الممارسون للمعالجة بالألوان أن الخلايا والأعضاء فى الجسم لها أيضا ترددات واهتزاز وهم يستخدمون اللون لتصحيح الاهتزاز غير المتوازن فى الجسم وخلق حالة من الانسجام، وكثير من المعالجين بالألوان متأثرون بنظرية «الفيديك» Vedicبوجود **الشاكرا** Chakras فى الجسم، وهى عبارة عن دوائر من طاقة

الحياة، ويعتقد أن الضوء يتدفق إليها، ويقوم الممارسون باختبارات مختلفة ليتأكدوا من أى الألوان يفتقر إليه الجسم وأيها هو المطلوب لتعمل الشاكرا بانسجام.

والشئ الذى يتصل بالشاكرا هو الهالة حول الجسم والتى تتكون من طبقات متعددة من الألوان والتى تحيط بالفرد، ورغم أنها غير مرئية عند معظم الناس يدعى بعض الممارسين أنهم يستطيعون رؤية هذه الهالة وقراءة ألوانها ليحددوا حالة المريض الصحية، ثم يبصرون الألوان التى ستشفى الإنسان لتعمل بشكل مضاد للألوان السلبية أو الكئيبة فى الهالة.

لا يوجد دليل على المعالجة بالاهتزازات عبر الألوان، برغم أن الأبحاث الموسعة بعد ذلك أظهرت أن اللون يؤثر على المزاج، ففى عام ١٩٨٤ أكد العالم هارى ولفارث Harry Wohlfarth أن الأصفر والأحمر أكثر الألوان إثارة وأن الأزرق والأسود أكثرها تهدئة، ووجد أن اللون الأصفر يزيد قدرة الأطفال على التعلم، كما أن الأبحاث التى تمت فى الولايات المتحدة أثبتت أن الأحمر يرفع من معدلات ضربات القلب ويرفع الضغط، بينما الأزرق الخفيف (اللبنى) يؤدى إلى انخفاض ضغط الدم وضربات القلب.

● **رسائل الاتصال باللون**

الأبحاث فى الألوان مستمرة ومثمرة فى أشياء كثيرة، وربما من الأبحاث الملفتة للنظر أبحاث علاقة اللون بالاتصال بالآخرين، أو ما يسمى Colors for Better Communication، فإن اللون يرسل اتصالات أو إشارات غير شفهية Non-Verbal، أى غير منطوقة، ونحن نستعرض حياتنا من خلال الألوان التى نرتديها، وهذا ينطلق بشكل كبير فى المجتمعات الأكثر غنى وثقافة، ومن ثم يكون اختيار الملابس ولونها شيئاً اختيارياً سهلاً وليس معونة أو حاجة للفقراء تستر أجسادهم أو مستخلصة من البيئة المحيطة.

اختيار الشخص مثلاً أن يرتدى اللون الأحمر كثيراً، هنا ربما يكون باحثاً عن علاقة حب جديدة أو ينوى استعادة قوة احتماله الجسمانية، ربما نتساءل هل من الضرورى أن نعرف ما نريد قبل أن نرتدى اللون، الكثير منا له أصدقاء ولا يربطون بين الذى يحب أن يرتدى ألواناً معينة، ولكن ليس لديهم فكرة عما يريدونه أو لماذا يرتدون درجات لون معين كثيراً؟؟

للإجابة على ذلك علينا أن نقارن بين لغة الجسد الغير شفاهية مع لغة اللون، كمثال إذا ما شبك شخص ذراعيه أثناء الاستماع لشخص يتحدث فإنه بدون وعى يرسل جسمه إشارات رافضة لما يقوله المتحدث، كذلك فإن ارتداء لون معين يرسل إشارة ضمنية غير شفاهية أيضاً، فهو يشير إلى حاجة ما، حاجة يريد إشباعها من خلال استعمال لون معين، وكمثال تطبيقى تم استخلاصه من العديد من البشر، عندما تجد نفسك بذلت مجهوداً كبيراً فى الطاقة والزمن، فربما تجد نفسك فى مسيس الحاجة لترتدى اللون الرمادى طوال الوقت.

أو ربما تجد صديقك الذى يريد أن يكون أكثر استقلالية يشترى قميصاً جديداً ذا لون أزرق مخضر، فى كلتا الحالتين والموقفين يرسل اللون رسائل غير شفاهية طالباً المساعدة للشخص.

إن موضوع اتصالات اللون يعتبر من أهم الأبحاث التى تعرض واحداً من أهم طرق إرسال واستقبال رسائل تعطينا رؤية داخلية لعلاقة كل منا بالآخر، لكن هذه الطريقة لا يمكن معرفتها بسهولة، بل هى الأصعب لأنها مازالت تحت التجارب والأبحاث، ومن ثم فإنك أنت الذى يضع القاعدة واللون الذى يعرف بك ويعطى هويتك وشخصيتك وسوف يكون لك وأحياناً كثيرة عليك.

ولقد وضع الخبراء تقسيمان لرسائل الاتصال باللون ... الأول تقسيم عام، والثانى تقسيم للاتصال بفاعلية أكثر، وسأستعرضها دون تعليق.

- **التقسيم العام لرسائل الاتصال باللون:**

اللون الأحمر: انظر لشخصى أنا عاطفياً وجسمانياً.
اللون البمبى: أريد أن أحب وأحب وأهتم بالآخرين.
اللون البنى الغامق: أريد أن ألهو وأجد بعض المتعة.
اللون البرتقالى: أنا منظم وأريد تحقيق أهدافى.
اللون البرتقالى الفاتح: أنا عطوف وصادق وأحب أن أشترك معك.
اللون الأصفر: دعنا نتواصل. أحب المشاركة.
أخضر زاهى: أنا عملى هادئ وأحب التوافق فى حياتى.
أخضر فاتح: أحب التحديات وأريد أن أكون مختلفاً.
أخضر عادى: أعطنى مريضك والمحتاجين لأننى أحب أن أساعدهم.
الأخضر المزرق: أنا دائماً متفائل وأنا أثق فى الآخرين وأخلص لهم.

أزرق فاتح: دعنى أريك كم أنا مبدع وتحليلى.
أزرق داكن: أحب وأريد أن أكون الرئيس ومتخذ القرار.
الكريمى الفاتح: نزاع إلى الحدس لكنى أحتاج دائماً لبعض التشجيع.
الأسود: لا تقل لى ما أفعل لأنى أعرف الأفضل.
الأبيض: أحب أن أكون داخل نفسى حتى وسط الجموع لأننى أحتاج إلى خصوصيتى.
الرمادى: سمعت ما تقول ولكنى لا أريد أن أشارك فى ذلك أو أتدخل فيه.
الفضى: أنا رومانسى وأحب أن أشعر بأن كل شئ خاص بى على أحسن حال.
الذهبى: أريد كل شئ المال والسلطة وأن أجلس على قمة العالم.

- **أما التقسيم الثانى الأكبر اتصالاً وفاعلية فهو:**

اللون الأحمر:

- الدخول فى علاقة رومانسية.
- استعادة قوة تحملك الجسمانية والعاطفية.
- التعبير عن قوة أكثر.
- الوقوف أمام الجمهور.

اللون البمبى:

- عندما تريد إنقاذ نفسك من الضغط.
- إعطاء طاقة (للأنثى بالذات).
- إثارة المسئولية عند الآخرين.
- إراحة عقلك والاستماع لقلبك.

اللون البنى الداكن:

- عندما تكافئ نفسك ببعض المتعة.
- إثارة علاقة حسية.
- الخروج من الضغوط والتخلص منها.
- حماية نفسك من الأشخاص المقززين.

اللون البرتقالى:

- عند تعظيم وقتك وطاقتك (جهدك).
- إثارة الدافع لديك.
- الحصول على نتيجة مرغوبة.
- حماية قوة احتمالك البدنية.

اللون البرتقالى الفاتح:

- تعزيز أعمالك الخيرية.
- دعم مستويات طاقتك.
- إظهار الحب فعلياً.
- إثارة كل الفرص الجيدة.

اللون الأصفر:

- تعزيز قدراتك على التواصل والاتصال.
- منع الإحباط.
- إثارة كافة رغباتك.
- بيع نفسك ومهاراتك.

أخضر زاهى:

- تهدئة مشاعرك.
- عالج جسمك.
- تقلل من التداخلات الخارجية.
- إثارة أحلامك الرومانسية.

أخضر فاتح:

- تحديد رغباتك.
- إيجاد دوافع لاهتماماتك الجديدة.
- إثارة التحدى.
- استحضار فرصة جديدة.

الأخضر العادى:

- تحريك إيجابياتك.
- الترقى بوعيك الصحى.
- إثارة هدف الاستقلال الذاتى.
- تهدئة الاستجابة الانفعالية لحالة التنافر.

الأخضر المزرق:

- الترقى بحالة الاستقلالية.
- إثارة النزعة العلمية.
- استحضار ممارسات روحانية.
- الإقلال من الضغوط العاطفية.

الأزرق الفاتح:

- إثارة قدرتك الإبداعية.
- تشجيع رغبتك فى التعلم.
- تهدئة النشاط الزائد.
- زيادة المنطق والرؤية التحليلية لديك.

الأزرق الداكن:

- حماية عواطفك.
- يمنع الإجهاد فى الوظيفة (العمل).
- تعزيز حكمتك وفطنتك.
- إثارة وعيك وإدراكك الشخصى.

الكريمى الفاتح:

- إثارة الحدس والبصيرة لديك.
- الثقة فى مشاعرك.
- تهدئة حالة الارتباك الداخلى.
- تقليل من حالة النشاط الزائد لديك.

اللون البنفسجى:

- أن تؤمن أكثر بما تعتقد.
- الحماية الزائدة من داخلك.
- إثارة قدراتك على الحدس.
- خفض الضغوط الخارجية.

اللون البنى:

- التأكيد الآمن على المشاعر الداخلية.
- يمنع نقص الوزن.
- تهدئة النشاط العقلى الزائد.
- توازن الأفعال الغير متماسكة مع الأفعال المتماسكة.

اللون الأسود:

- الحماية من التأثيرات الخارجية.
- يطلق المخاوف غير المعروفة.
- تشجيع التحكم فى النفس.
- يزيد من قوتك على الإدانة.

اللون الأبيض:

- يعمل على مواجهة التفكير السلبى.
- الاتصال بالصورة الفردية.
- يقلل من التوتر العضلى لديك.
- الانفتاح على الأفكار الجديدة.

اللون الرمادى:

- يلطف الضغوط الخارجية.
- يمنع التداخلات الغير لازمة.
- يشجع على صورة حماية الذات.
- يزيد من الهدوء.

اللون الفضى:

- يوحى بالإخلاص والأمل.
- يزيد من قيمة النفس والروح المعنوية العالية.
- يثير احترام النفس.
- يحمى من المخاوف الداخلية.

اللون الذهبى:

- يقوي نجاحك المادى.
- يثير الرغبة فى مكافأة نفسك.
- إثارة مثاليات عالية.
- يعزز من مشاعر الأمان.

والحقيقة أن معاهد الأبحاث اللونية حين توصلت إلى هذه النتائج فقد حدث ذلك بعد تجارب ميدانية طويلة ومتعددة ولكنها بالكامل أجريت فى الغرب وظروف المعيشة هناك، لذلك فإن التطبيق بالكامل على كل الأجناس ربما يكون فيه شئ من عدم التصديق أو الفهم.

- **تناسق وتنافر الألوان (الانسجام وعدم الانسجام للألوان):**

الألوان فى كنه لونها مع بعضها البعض تحدث عند تجاورها نوعا من الاستحسان فى رؤيتها أو عدم الاستحسان، وفى كلتا الحالتين حاول الكثير من العلماء أن يضع قوانين لذلك التناسق Harmony.



صورة ٥٧ توضح دائرة الألوان.. الأصول HUE الأثنى عشر.

بعضهم وضع قوانين شبه رياضية، وآخرون قالوا أن التناسق والانسجام بين الألوان يرجع إلى ثقافة وفكر ورؤية وذوق الأشخاص، وليس هناك قوانين تحدد ذلك إلا الذوق العام والاستحسان البصرى، وفى العموم فإن الفنانين التشكيليين لهم آراء متباينة ومتعارضة فى هذا الموضوع، بل إن لهم السبق فى عمل إبداعات لانسجام وتنافر الألوان بشكل جميل، فمن يشاهد أعمال الفنان التشكيلى هنرى ماتيس Henri Matisse (1869-1957)، مثلاً يلاحظ هذا الانسجام المستحسن بكل تلك الألوان المتجاورة التى تشد النظر وتبهر الألباب، لأن الألوان عنده تفرضها التوافقات العامة

التى تخضع لها اللوحة، إذن هى موضوع ذاتى أو مخرج بمشاعر ماتيس ولها انسجامات لونية متميزة، لذلك لا يمكن أن نضع قوانين صارمة، لأننا سنجد مثلاً أن اللون عند ماتيس يكتسب خصائص جديدة ويفقد بعضاً من مفهومه وخواصه القديمة، أى أن اللون المتعارف عليه فى الطبيعة ومدلوله يختلف كلياً حين يدخل فى اللوحة الفنية الإبداعية للفنان، وهنا التناسق والانسجام أو عكسه هو من فكر الفنان، لذلك فإن القوانين التى توضع فارضة ذلك فى شكل شبه حسابى أن هذا اللون يستحسن مع هذا...وهذا لا يليق مع هذا...عفا عليها الزمن، وإن لم يكن ضاراً أن نعلمها من حيث العرض ولكن بدون أن تكون شرطاً لاستاطيقا جمالية فى الصورة السينمائية، لأنه كما شرحت هى ذوق ومدلول ثقافى كامل للمصور والمخرج ومهندس المناظر والملابس فى العمل الفيلمى الذى يخدم فى مفهومهم السرد الدرامى للقصة.

- **وصف اللون حسب طريقتي أى-سى -أى I.C.I وعجلة منسل Munsell**

تحديد ووصف الألوان شغل الفلاسفة والعلماء والمفكرين فى أزمنة كثيرة، فكان ارتباط اللون بالفعل الحياتى والطبيعة هو الذى له الغلبة فى الماضى لوصف وتحديد الألوان.

وأهم طريقتين لوصف اللون هى طريقة I.C.I وتحدد مواصفات الألوان فى هذه الطريقة بخصائص ثلاث هى:

١-أصل اللون Hueوهو الموجة اللونية الأساسية التى تعبر عن كنه اللون الأصلي لنقول أحمر أو أخضر أو أزرق وهكذا.

٢-تشبع اللون Saturation وهو يعبر عن مدى نقائه أو اختلاطه باللون الأبيض أو الأسود، وهنا سيحدث تغير فى أصل اللون الأكثر بهتانا Poleمع الأبيض أو أكثر دكانة Dark مع الأسود.

٣-نصوع اللون Brightness وهو مدى كمية الضوء التى ستسقط على اللون وسيختلق نصوعه باختلاف كمية الضوء الساقطة عليه مهما كان أصله.

وفى عام ١٩٠٥ حدد العالم **ألبرت منسل** Albert Munsell نظريته فى وصف اللون حسب عجلة لونية وهى أقرب وعملية مع عدم لغى طريقة I.C.I، ولكن منسل حدد الوصف فى ثلاث خصائص وهى:

١- أصل اللون .Hue

٢- قيمة اللون .Value

٣- الكروما .Chroma

وقسم أصل اللون فى عجلته إلى عشرة أصول عظمى Major Hues، منها خمسة رئيسية Principle، وخمسة متوسطة Intermediate تتبع من مزج الألوان المجاورة الرئيسية.

وفى نظرية منسل الألوان الرئيسية هى: الأحمر – الأصفر – الأخضر – الأزرق – القرمزى، والألوان المتوسطة هى (أحمر – أصفر) / (أصفر – أخضر) / (أخضر – أزرق) / (أزرق – قرمزى) / (قرمزى – أحمر).

أما قيمة اللون فهى تنقسم إلى عشر درجات كذلك للدكانة قرباً من الأسود حتى تصل إليه وبهتاناً قرباً من الأبيض حتى تصل إليه (صورة ٥٨/٥٩/٦٠).

أما الكروما فهى الصفة التى تدل على مدى نقاء اللون فى أصله وعدم اختلاطه بأصول أخرى لونية، وليس الدكانة أو البهتان.

وهذه النظرية حدث لها تطور بعد ذلك بزيادة الحاجة إلى ألوان جديدة ومعدنية وخلافه، ولقد أصبحت عجلة الألوان الآن فى وصف اللون تضم اثنى عشر لوناً (صورة ٥٧) ومازال حتى الآن المزج اللونى والتخليق للألوان (موضة) مستمرة ولن يتوقف خاصة بزيادة ملصقات الدعاية والملابس والموضة وخلافه.

كما أن المخطط الأساسى فى تنسيق الألوان وانسجامها Basic Color Schemes كما حدده منسقو الألوان هو:

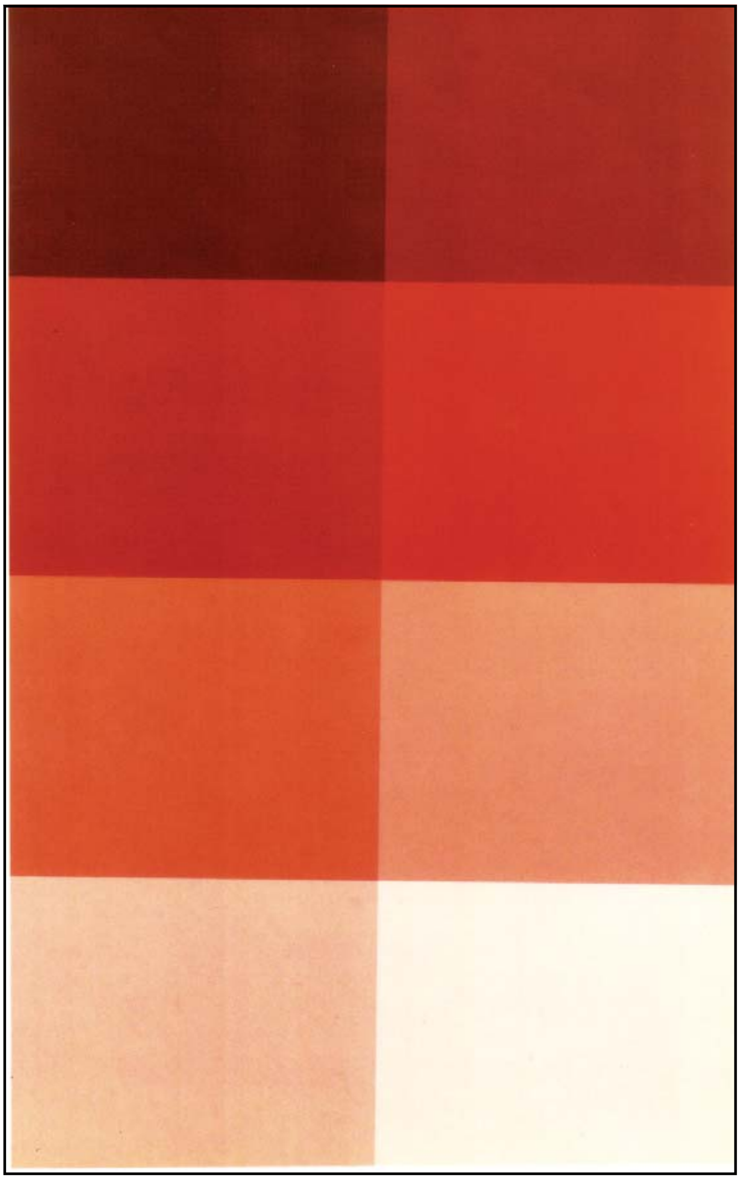
١- المخطط الأكروماتيك – وهو للألوان المتناسقة الثلاثة الأبيض والأسود والرماديات، فهذا التناسق يفرضه انطباعات وانسجام أصول هذه الألوان وخلطها.

٢- المخطط الأنالوجى – وهو تناسق يختار أى ثلاثة ألوان أصلية Hueرئيسية من عجلة الألوان، فيكون هذا التناسق والانسجام مقبولاً للعين كمثال الأحمر والأخضر والأصفر.

٣- المخطط التصادمى – وهو اختيار لونين رئيسيين فى الأصول وهما الأحمر والأزرق، هنا التناسق متنافر بشدة.

٤-المخطط المتوافق – اختيار لونين من المستوى المتوسط فى عجلة الألوان مثل (الأخضر المصفر) لونى و(الأزرق المحمر) بنفسجى، تناسق لونى بشكل مريح.

٥-المخطط المونو كروماتيك – وهو اختيار لون واحد فقط وتنوع نفس اللون دكانة أو بهتانا، وهذا يجعل في الصورة تناسقاً محبباً.

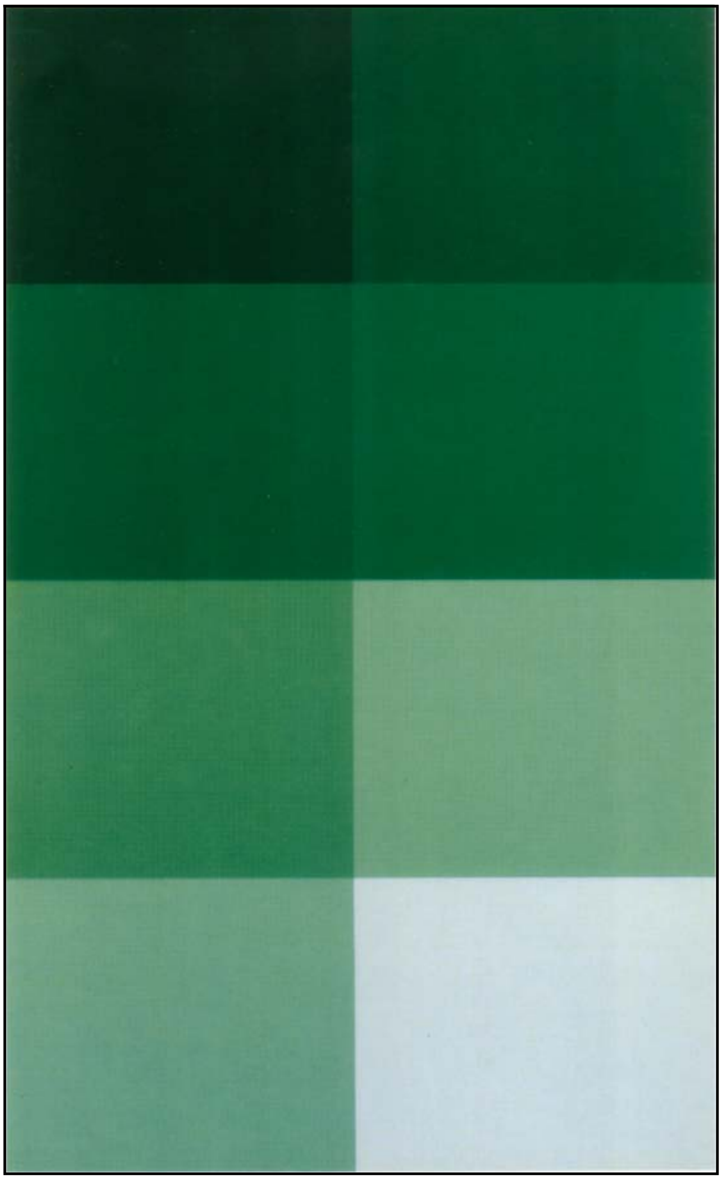


صورة ٥٨ درجات من اللون الأحمر عند أختلاطها بنسب متفاوتة باللون الأبيض (الدكانة والبهتان للون) .

٦–المخطط الطبيعى – استعمال الألوان بدون تحديد مع خلطها بقليل من اللون الأسود، فيعرض للصورة مذاقاً متناسقاً لواقع ألوان الحياة.

٧– المخطط الغير متوافق – اختيار لونين متنافرين يدخل بينهما لون ثالث فاصلاً بينهما.

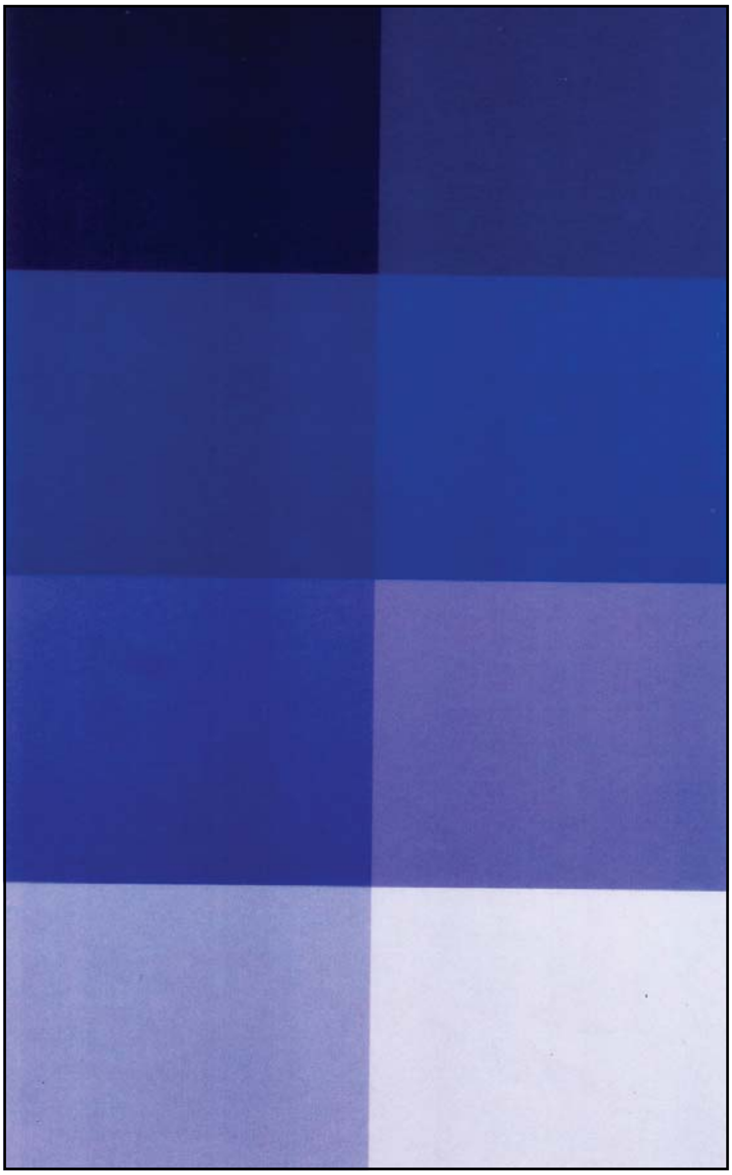
٨– مخطط أولى – استعمال ثلاثة أصول رئيسية من عجلة الألوان متجاورة أو متداخلة بينها فواصل.



صورة ٥٩ ٨ درجات من اللـون الأخـضـر عند أختلاطها بنسب مـتـفـاوتة باللون الأبيض (الدكـانة والبهتان للون) .

٩- مخطط ثانوى - استعمال ثلاثة أصول متوسطة من عجلة الألوان متجاورة أو متداخلة بينها فواصل.

١٠- مخطط شامل - استعمال العديد من الألوان المختلفة الأصول على حسب رؤى الفنان.



صورة ٦٠ ٨ درجات من اللون الأزرق عند أختلاطها بنسب متفاوتة باللون الأبيض (الدكانة والبهتان للون) .

● **ومن التوافقات اللونية المتجاورة الآتي:**

- تناسق الأحمر والأصفر وما يعطيه خلطهما من برتقالى.
- تناسق الأصفر والأخضر وما يعطيه خلطهما من لمونى.
- تناسق السيان والأزرق وما يعطيه خلطهما من أخضر مزرق.
- تناسق الأزرق والماجينتا وما يعطيه خلطهما من بنفسجى (أرجوانى).

وكما نلاحظ أن هذا التناسق لمجموعة أساسية ومكملة من الألوان الجمع بينهما يعطى لوناً جديداً منسجماً بشكل كبير من أصول Hue اللونين الآخرين وهى طريقة من الطرق الحسابية المستحسنة ولكنها ليست قاعدة ثابتة كما أوضحت، ويوجد نوع آخر من التناسق مبنى على كنه أو أصل اللون الواحد ودرجات تشبعه بألوان أخرى ودرجة تشبعه، وهل زيادة التشبع لتحول اللون بالكامل من أصله إلى أصل جديد – أى موجات لونية مختلفة – ومن هذه السلسلة من الألوان نجد مثلاً:

– تناسق بين الأزرق والسيان والأخضر والأخضر الزرعى (الفاتح).

– تناسق بين البرتقالى والأصفر والأخضر.

– تناسق بين الأحمر والوردى والأصفر.

– تناسق بين القرمزى (قرنفلى) والأزرق والأخضر.

بينما يكون حسب المفهوم السائد أن الألوان وضدها أو الألوان الأساسية وضدها المكملة ضد بعضها فى التناسق، وهذا غير صحيح، فمثلاً:

– الأحمر المكمل له السيان.

– الأخضر المكمل له الماجينتا.

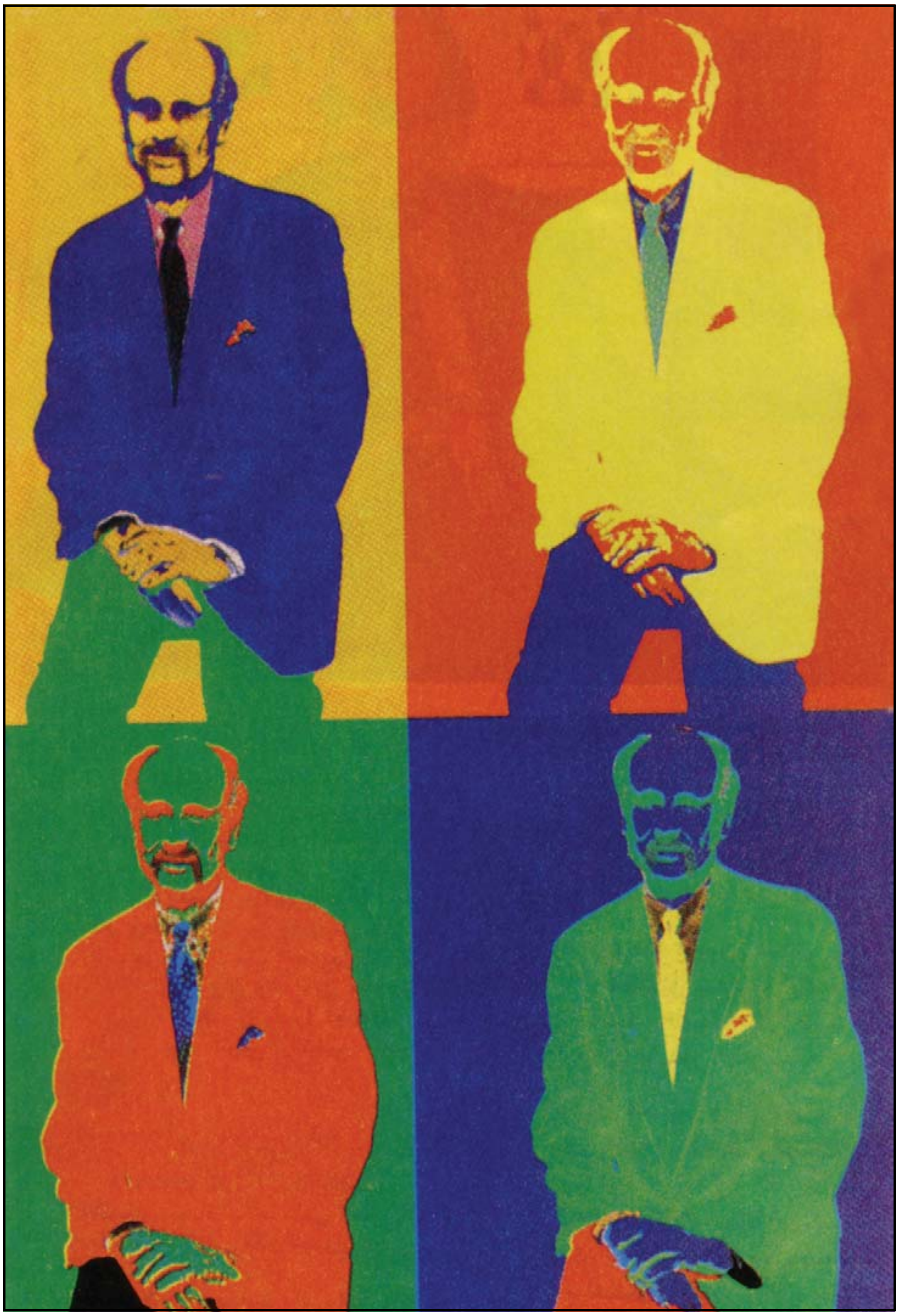
– الأزرق المكمل له الأصفر.

وفى رأيى هذا إن كان مقبولاً إلا أنه مرفوض فى شكل الإبداع، ودائماً هناك أناس يحاولون تحويل الفن إلى قوانين، وفى رأيى هذا شئ سخيف إلا إذا كانت هذه القوانين تخدم الإبداع، وأنا أجد وضع قوالب لتصنيف الألوان إلى منسجمة وغير منسجمة عمل فيه كثير من تحديد رؤية الفنان الموهوب وعمل سجون على ملكة تفكيره التى دائماً ما تكون مختلفة عن كل القوانين.

إن عمل البومات مختلفة من القرن الثامن عشر حتى ألبوم منسل كلها فى وصف كنه اللون لتخدم الصناعة فى الأساس وإيجاد قاعدة لفهم الألوان، لكن ليس لإبداع الفنان، وهذا هو الفارق الشاسع فى كثير من كتب الألوان التى تخدم صناعة الدهانات المختلفة فى كل شئ فى الحياة العصرية (صورة ٦١).

- **الألوان الساخنة والباردة**
- **الألوان المتقدمة والمتأخرة**
- **الألوان التى تعطى شعوراً بالحيز الضيق والحيز المتسع والزاهية والشاحبة**

ثبت من التجارب والدراسات السيكولوجية أن هناك ألواناً تكون متقدمة فى الصورة لأصول ألوانها الساخنة مثل الأحمر والبرتقالى والأصفر بكل درجات



صورة ٦١ أربع صور تبين جمال تناسق الألوان أو تصادمها مع بعضها البعض وهى ألوان تنحصر بين الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر والأسود

نصوعها، ومهما يكن فى خلفية الصورة فإن سخونة اللون ستجعله فى مقدمة الإحساس، لذلك فإن الألوان الساخنة مع تناقضها مع الألوان الباردة التى هى الأزرق والأخضر والبنى الداكن، تخلق تنوعاً فى مجال عمق الصورة، أوالبعد الثالث، ومن الألوان الساخنة المتقدمة والألوان الباردة المتأخرة يستطيع مدير التصوير أن يظهر مع التكوين العمق الثالث للصورة بجودة ومهارة، فلا يصح مثلاً أن تكون بطلة الفيلم مرتدية فستاناً أزرق فى الحفلة، وعلى بعد خطوات منها فتاة لا قيمة لها فى الأحداث (كومبارس) ترتدى فستاناً أحمر لأن عين المشاهد هنا ستتجه للأحمر سيكولوجياً ويحوز الاهتمام، وبالطبع سيكون ذلك خطأ فادحاً فى تحديد عناصر الاهتمام فى الصورة، والأمثلة عديدة وكثيرة، فمثلاً أذكر فى فيلم «**ألمظ وعبده الحامولى**» الذى صور فى فترة أوائل الستينيات من القرن الماضى، فى بداية دخول الألوان فى السينما المصرية، أن أحد المشاهد كانت خلفيته تسودها الستائر الحمراء الزاهية، وتدور الأحداث بألوان باردة مع الممثلين فى أمامية الصورة، مما جعل العين بالكامل مشدودة إلى الخلفية بسيطرتها اللونية عن الأمامية وأهمية الحدث الدرامى الذى يحدث بها.

والأمثلة كثيرة و يرجع ذلك إلى عدم معرفة المصورين وقتها بسيكولوجية الألوان وتأثيراتها المختلفة على عين المشاهد.

كما أن الألوان تلعب كثيراً فى خداع النظر والإحساس غير الحقيقى فى المساحات والفراغات، فعندما تطلى حجرة ضيقة مثلاً بطلاء فاتح أبيض مثلاً فستبدو أكبر من حجمها الحقيقى، والعكس صحيح، لذلك فإن الألوان الفاتحة عموماً ساخنة أو حتى باردة تعطى الإحساس بالاتساع والراحة، والألوان الداكنة تساعد على الإحساس بأن المكان ضيق ممل، بالرغم من أنه ربما يكون متسعاً لكن سيكولوجية اللون جعلته هكذا.

ولذلك يكون تكبير أو تصغير الأبعاد فى الصورة السينمائية أحد أسبابها استعمال اللون الصحيح الذى يعطى اتساعاً أو ضيقاً بجانب التأثيرات الأخرى بالطبع مثل السخونة والبرودة والتقدم والتأخر.

كما أن للون زهو ويأتى ذلك من درجة نصوعه، فكل الألوان الزاهية تكون أصولها صريحة مثل رسومات الأطفال، أما الألوان الباهتة Pale فلها هى الأخرى جمالها، وهى نفس الألوان بأصولها لكن يدخل فيها اللون الأبيض كثيراً، أو يقل نصوعها بشكل كبير (أنظر الصورة ٣٣/٣٤).

● ألوان الحياة وألوان الموت

هل هناك ألوان للحياة وألوان للموت؟ الحقيقة إن ارتباط الألوان بطقوس معينة جعل فيها هذا التصنيف النفسى، وذلك ليس وليد اليوم، بل هو منذ القدم واستمر حتى الآن، مع بعض المتغيرات الوليدة من الحداثة وتكنولوجيا الآلات والحياة العصرية.

ولنأخذ أولاً ما يطلق عليه ألوان الحياة أو المرتبطة بالبهجة والسعادة والصحة والتفاؤل، نجدها الأحمر وليس الأحمر الدموى أو القانى بل الأحمر الوردى والأحمر الفاتح (البمبى) والبرتقالى بجميع درجاته لارتباطه بالطاقة، ومن الغريب أن هذا البرتقالى فى درجة منه يعبر عن القدم والسأم، فلنتذكر فيلم «**الأب الروحى**» أو لوحة **آكلو البطاطس** للفنان التشكيلى **فان جوخ**، بل إن الأحمر فى درجاته القانية والدموية يبعد عن الحياة ويكون للموت والقتل وسفك الدماء ..درجة اللون هنا تلعب دوراً مؤثراً فى تصنيفه مع الحياة أو مع الدمار والموت، والأصفر الفاتح والأصفر المزهزه والأصفر الذهبى هى ألوان للحياة والعظمة والحب والحكمة، كما أن الأصفر الليمونى هو لون يصنف للمرض والموت والخيانة والزنا.

وتقول **باتى بيللانتونى** Patti Bellantoni، وهى دارسة ومدرسة للألوان فى معهد الفيلم الأمريكى فى كتابها الصادر عام ٢٠٠٥ If It’s Purple, Someone's Gonna Die «**إذا كان بنفسجياً فشخص ما سيموت**».. والكتاب عن قوة اللون فى الوسائل السمعية والبصرية، إن اللون الأحمر لون مزاجى يحمل فى داخله عدة مضامين منها ما هو مع الحياة ومنها ما هو ضدها، فالأحمر قوى عنيف شاب، وهو أحمر جنسى شبق، وأحمر جرئ، كما أنه أحمر تعبيراً عن القلق فى أحيان كثيرة، وغاضب بقدر ما هو فى درجاته الفاتحة رومانسى إلى أبعد الحدود.

تقول بيللانتونى أن تجاربها على الألوان استمرت عشرين عاماً مع طلبتها وأنها استخلصت مقدرات الاستعمال هذه بعد هذه الدراسة التى شملت بجانب اللون الأحمر الألوان الصفراء والزرقاء والبرتقالية والخضراء والبنفسجية، كما تصف اللون البرتقالى بأنه اللون الحلو والمر Sweet and Sour Color، فالدفء فى البرتقالى حياة، والموت فى البرتقالى سام، فعند الحياة يكون البرتقالى بسيطاً رومانسياً طبيعياً، وعند الموت يكون دخيلاً على الصورة، طبيعة البرتقالى هى التى تمنحه الحياة، وصناعية البرتقالى فى المواقف الدرامية هى التى تجعل منه لوناً غير

مريح، أما اللون الأصفر فتسميه اللون المتعارض، وكما نعلم فى تاريخ هذا اللون أنه يتحرك مع الزمن مع الفسق والخيانة إلى الإجلال والتقديس فى حضارة الإنسان ومع انه لون ملوكى مقدس فى حضارة مصر القديمة إلا أنه معبر عن العشق الحرام والخبث، لذلك يوضع بالكامل مع الألوان التى تتعارض مع الحياة، تقول بيللانتونى إنه لون استحواذى مسيطر لون حيوى غريزى جرئ، وهو لقدمه تحذيرى، وتضرب أمثلة كثيرة من أفلام تعتبر تطبيقاً من وجهة نظرها، وتستعمل نفس الشئ فى منهجها التطبيقى ذى العشرين عاماً وعلى الصورة السينمائية بالذات، مع اللون الأزرق، وهى ترى أن الأزرق مستقل وهو لون يصنف ضد الحياة وبالذات فى درجاته الداكنة وفى وصفه الهدوء صفة ساكنة، فإذن الأزرق فى نظرها ضعيف وسوداوى وسلبى وواهن، كما أنه عقلى، ومع اللون الأخضر نجد أنه صحى ومتنامى وينمو وهو لون للحياة فى حقيقته، ولكن بالرغم من أنه لون حيوى متوسط إلا أن هذه الدرجة من حيويته تجعله قابلاً لأن يكون لوناً متناقضاً مع الحياة، ويكون مشئوماً أو مفسداً أو مسموما، وفى مفاجأة فى رأيى غريبة لكنها تؤكدها بأمثلة سأذكرها لأنها تطبيق لما تقول، تقول عن اللون البنفسجى Purple إنه اللون الذى يمهد إلى ما هو خارج نطاق الجسد، أى لون تحذيرى.. لون ليس رومانسياً، كما نعتقد، بل هو لون مع الموت ويحذر من الموت ويسير مع الموت، إذن نحن أمام لون من وجهة نظرها شاذ خادع يستعمل فى الخيال،كما يستعمل فى الموت، وتضع أمثلة من فيلم **ستانلى كوبرك** الأخير **«عيون لا ترى باتساع»** تعلل أن بطل الفيلم عندما ذهب مع ساقطة لممارسة الجنس ولم يفعل، وكانت الساقطة ترتدى حمالة صدر لونها بنفسجى، والبطل ونحن لا نعلم أنها مصابة بالإيذر أى يحمل لها وللبطل نذير الموت، يظهر هذا اللون البنفسجى، وفى مثال آخر فى فيلم **شيكاغو** حيث اللون البنفسجى دائم الوجود ومسيطر على المسرح والفيلم، لأن القتل فى الفيلم نفسه أغنية ساخرة وراقصة، وإذا خرجنا من أفكار بيللانتونى نجد أن فنانا تشكيلياً مثل **جوجان** فى زمن أخر وفن أخر يرى هذا اللون البنفسجى لونا مرعباً فيضعه فى خلفية أحد لوحاته، بينما نجد فناناً تشكيلياً آخر مثل **فان جوخ** يصنع من تجاور الأحمر مع الأخضر معاً شيئاً مرعباً وقاسياً حسب قوله.

والحقيقة أن أمثلة بيللانتونى فى كتابها تستحق الدراسة والتأمل، ولكنها فى رأيى بها الكثير من المغالاة، ولقد أوردت عدة أفلام للأسف لم أرها لمحدودية عرض الأفلام الأجنبية عندنا كما أوضحت سابقاً.

ويبقى الرمادى دائماً لوناً محايداً يصلح للحياة ولكن الأسود والأبيض هما لونان للموت، بينما البصلى وسن الفيل لونان للحياة.

ولنلاحظ لوحتى الفنان التشكيلى السورى **لؤى كيالى** المسماة باسم واحد، الأولى رسمها عام ١٩٧٤، وفيها كل ألوان الحياة، واللوحة الثانية بنفس الاسم كذلك «معلولا» ورسمها عام ١٩٧٧، وفيها مثال للألوان الداكنة الحزينة المهيبة (الصور من ٦٢ إلى ٧٠).

● **الشاعر جوتة وأبحاثه اللونية:**

يعتبر الشاعر والكاتب المسرحى والروائى الألمانى جوتة من أهم الأشخاص الذين درسوا مشكلة الألوان وتعدد أغراضها الطبيعية والنفسية، وحتى الفسيولوجية على الإنسان والحيوان والنبات، ولقد بدأ أبحاثه عام ١٨١٠ واستمرت أربعين عاماً، كان يرى فى التحليل الطيفى **لإسحاق نيوتن** عجزا ما، وبالرغم من أنه استعمل نفس الوسيلة فى تحليل الضوء النهارى وهو المنشور الزجاجى إلا أنه حاول أن يختلف وإن كان هذا لم يحدث علمياً.

أغلب تجارب جوتة اعتمدت على رؤى العين، وسافر مرتين إلى إيطاليا لدراسة أعمال الفنانين التشكيليين وبالذات فى عصر النهضة وألوانهم، وأقوال **ليوناردو دافينشى** فى ألوان الرسم، ولقد توصل جوتة إلى نتائج أضعها أمام القارئ وبها الكثير من الصحة.

عن اللون الأحمر ومشتقاته: يضعه جوتة فى مقدمة الألوان، بسبب كبريائه أو بسبب عظمته، يعطى انطباع الجدية والاحترام، والأحمر المائل إلى قليل من الصفرة (برتقالى محمر) يعطى حيوية وقوة ودفئاً وسكوناً، إنه اللون المتوهج وغروب الشمس، أما اللون البرتقالى فهو لون الطاقة العليا والقوة والإنسان السليم، والأطفال يسعدهم هذا اللون، وهو لون يعطى نشاطا وله تأثير سلبى على الحيوانات.

عن اللون الأخضر ومشتقاته: لون صريح للعين لأنه لون الطبيعة الخضراء وهو مناسب للإنسان لأنه يستريح إليه، لذا يجب طلاء الغرف المريحة للإنسان بهذا اللون، وهو لون حيادى لا يدعو إلى الانفعال والأزمات.

عن اللون الأزرق ومشتقاته: لون البرودة والظلام، وكذلك الانتعاش والحيوية ولون الفراق والبعد، لون مريح للعين، وهو لون حزين وفى بعض الأحيان لون إيجابى.

عن اللون الأصفر الصريح: إنه اللون القريب إلى الضوء، له تأثير الصحوة والنشاط والابتهاج، إنه مثل الذهب له تأثير رائع وثمين ونقى، لون يعطى إحساساً بالدفء ويستغل



صورة ٦٢ لقطة من فيلم «شيكاغو» مسيطر عليها اللون البنفسجى الذى يفسر فى بعض الأحيان بالعشق والرومانسية والفخامة، وينبئ فى الفيلم بشكل آخر بالمجهول والموت الآتى .



صورة ٦٣ لقطة من فيلم «الساحر» اللون البنفسجى والأزرق فيها عاملان مساعدان على إضافة جو الرعب والغرابة والمجهول.



صورة ٦٤ لقطة من فيلم « هالوين» (١٩٧٨) ويتضع فيها اللون الأزرق المعدنى القاتل مع دكانة فى الخلفية ونصوع مزرق على الوجه والسكين.



صورة ٦٥ لقطة من فيلم «حديقة الديناصورات»، ويتضح فيها اللون الأزرق المخضر المرعب فى الطبيعة.



صورة ٦٦ لقطة من فيلم «صورة شخصية للسيدة» بجو اللون الأزرق الحزين الغامض.

فى الرسم لإعطاء الضوء، وهو لون حساس ولكنه إن لم يكن نقياً وصريحاً وغير مختلط يتحول إلى لون غير صحى، بل إلى لون مريض، وهو لون مرض للكبرياء والعظمة، ولكن عندما يكون اللون فاتحاً يمثل العار والاشمئزاز وعدم الراحة.

عن اللون البنفسجى: يعطى شعوراً بعدم الراحة والقلق، ولكن حين يكون فاتحاً فى درجة نصوعه يعطى نوعاً من البهجة، وهو لون ملوكى له وجوده فى الطبيعة والأقمشة والحياة.

ويقول جوتة فى نظريته .. يوجد لونان فقط هما اللون الأبيض واللون الأسود، وباقى الألوان بينهما، اللونان فى الضوء مرتبطان ببعضهما، فلا يوجد لون بدون ضوء، ولا يوجد ضوء بدون لون، كما قال ان أى جسم لونه أسود يظهر أصغر من حقيقته، بينما نجد أن نفس الجسم إذا كان لونه أبيض يظهر أكبر من حقيقته، كما عبر عن اللون الأسود بأنه يمثل الظلام ويجعل أعضاء الجسم الفسيولوجية فى حالة

استرخاء وراحة، بينما يمثل اللون الأبيض النقاء والوضوح، وهو يمثل النهار ويضع الجسم الإنساني فى حالة حيوية ونشاط.

ولقد كان جوتة معتزاً بنفسه ويرفض أى نقد لأفكاره، وفى مذكراته يتكلم كثيراً عن تأثير ألوان الزهور على الإنسان، وكذلك ألوان الخضروات والأشجار، والسبب الذى جعل جوتة يقوم بأبحاثه عن الألوان لمدة ٤٠ عاماً أنه كان يريد أن يدرس حالة الفنان التشكيلى حين يترك نفسه لإحساسه وخياله وانفعالاته فيلجأ إلى استخدام الألوان، ويقوم بتوزيعها على موضوع لوحته بسجية وغريزة فيتكون الإبداع.

● أهم دلالات الألوان عبر العصور وحتى الآن:

مما سبق من تاريخ البشرية ودراسة تأثير الألوان فى الحضارات وسلوك البشر، وأصبحت الألوان بمعانيها مترسبة في عقول الناس وفى شعورهم الباطن منذ الطفولة حتى آخر العمر، أصبحت موروثاً وخبرة مرئية وحياتية ومؤثرة فى حياتنا وديكوراتنا وملابسنا وسياراتنا وكل مظاهر الحياة الآن، لذلك ارتبطت الألوان بشكل ما بالمعانى مباشرة أو بالخيال أو حتى بالميتافيزيقا والعقيدة كما سبق شرحه فى الفصول السابقة من هذا الكتاب.

وسوف أذكر فى نقاط مختصرة مدلول الألوان بشكل يعطينا صورة بانورامية كاملة عن التصورات التى يمكن أن يعطيها اللون وتصبح الصورة مستساغة أو ربما غير مستساغة، ولقد جمعت هذا الاستبيان من مصادر مختلفة ووجدت أن وضعه فى نقاط مفيد فى التعريف الطبيعى والرمزى والسيكولوجى والفسيولوجى للألوان حتى إن كانت هذه النقاط بها بعض التكرار فى المعنى.

اللون الأحمر:

- يفسر على أنه لون الغضب.
- يفسر على أنه لون حركى ومولد للحركة عند الإنسان.
- يفسر على أنه لون منشط.
- يفسر عند الفنان الرسام فان جوخ: الأحمر الدموى الرهيب.
- يجذب وينشط الحواس.
- اللون الأحمر ينبه العقل والقلب والشهية.
- فى تقسيم الصينيين للعناصر الخمسة للكون يعتبر اللون الأحمر أى النار وهو



صورة ٦٧ لوحة للفنان السورى لؤى كيالى بإسم «معلولا ١٩٧٤» تعبر عن ألوان حية نشطة مبهجة .

يمثل القلب والأمعاء الدقيقة ومنظم الحرارة فى الجسم والكون.

- ينبه الغدد لإفراز مادة الأدرينالين فى مجرى الدم ويسرع ضربات القلب والدورة الدموية.
- لون ينبعث منه الشعور بالدفء والجنس والحب.
- اللون الأحمر القانى عرضة للثورة السريعة للنفس والغضب.
- اللون الأحمر القانى قد يكون مرعباً.



صورة ٦٨ لوحة للفنان السورى لؤى كيالى بإسم «معلولا ١٩٧٧»
(لاحظ الفرق فى ألوان اللوحتين معلولا ١٩٧٤ و١٩٧٧، تبدو فى الأولى ألوان الحياة وفى الثانية ألوان الموت)

- الأحمر فى الهند أحمر مثل الحرارة ملتهب، والرسامون فى العالم يطلقون على بعض الألوان وصف الهندى حين يكون الأحمر شديداً متمكناً، أو الأصفر شديد الصفرة.
- الأحمر فى الهند مرتبط بالأرض والماء.
- يرتبط بالحريق واللهب والحرارة والدفء أو الخطر أو الدماء أو القتل، وهو لذلك لون يثير الأعصاب ولا يرتاح إليه الكثيرون فى منازلهم، ونظراً لارتباطه بالدفء فإن له دوراً فى التفكير الجنسى، فيقال (ليلة حمراء).
- هو لون متقدم بالطبع ساخن.
- انه لون الدم والنار، فهو ينتج حرارة، وأشعته القريبة من منطقة الأشعة تحت الحمراء فى المجموعة الطيفية تتغلغل بعمق فى أنسجة جسم الإنسان، يزيد من



صورة ٦٩ لقطة من فيلم «دكتور زيفاجو» (١٩٦٥) اللون الأسود فى الملبس والمكان ودكانتة تعبير عن الموت فى المجتمع الشيوعى، وهو ما يحاول أن ينقله إلينا الفيلم.

الانفعال الثورى، ولهذا فإنه ذو تأثير قوى على طباع ومزاج الإنسان.

– لون قوى دافع، حيوى، باعث على الحيوية والنشاط.
– الأحمر الفرلتيون عند التشكيليين وهو الأحمر الزاهى.
– الأحمر الوردى عند الفنانين التشكيليين.
– الأحمر الساخن عند الفنانين التشكيليين نسبة إلى الأحمر الهندى.
– فى حضارة الصين هو لون المعرفة، السجية البشرية، والعائلة والنار والشرف والعين البشرية، والصيف واللياقة.



صورة ٧٠ لقطة من فيلم «قلب شجاع». السواد فى المعركة له رائحة الموت فى القتال المتكافئ.

- فى الثقافة المسيحية الغربية هو طارد للحسد والشياطين الحمر، وهو الحرارة، وهو الليالى الشهوانية الحمراء، وهو لون حماة الصليب الأحمر.
- وفى الثقافة الإسلامية هو لون لهيب جهنم والنار والدم والشر وشمس المغيب وشعر الأحباء.

اللون الأخضر

- الأخضر الفاتح رمز الحياة والشباب.
- الأخضر القاتم هو لون اليأس والضنى.
- الكاتب السويدى **يوبدنبرج** يعطى المجانين فى الجحيم عيوناً خضراء.
- لون جلد إبليس أخضر وعيناه خضراوان كبيرتان.
- الأخضر القاتم ماء البحر فى المسرح اليونانى القديم.
- الأخضر القاتم فى ظروف معينة تراجيدياً هو نذير شؤم.
- الأخضر لون الأمل من حيث أنه لون التجديد الربيعى ولون الأشجار والزرع والبرمائيات والزواحف والتى أشاعت النفور من قبل بألوانها الأخرى.

- الأخضر تحول إلى لون الرعب والجنون واللعنة، وأن الأبالسة لونهم أخضر.
- يرى الفنان فان جوخ أن اللون الأخضر أحد ألوان أهواء البشر الرهيبة.
- الأخضر لون أوزوريس فى العالم السفلى فى حضارة مصر القديمة - الفرعونية - وكذلك كل الموتى فى يوم الحساب أمامه.
- الأخضر لون المسخ للكائنات الغريبة فى السينما مثل أفلام **«الرجل الأخضر»** و**«المخضر وسرقة الكريسماس»** و**«عالم أوزو»**.
- الأخضر الفاتح يعطى الهدوء والراحة ويساعد على العمل والقراءة.
- فى تقسيم الصينيين للعناصر الخمسة للكون يعتبر اللون الأخضر أى الخشب وهو يمثل الكبد والحويصلة الصفراء فى الجسد.
- يساعد على الاستقرار والسكينة فيهدأ الجهاز العصبى وترتاح النفس.
- الأخضر فى المناطق الاستوائية له لون أخضر تبلله المياه المستمرة للأمطار فتغسله فيصبح ناعماً راسخاً فى لونه، نقياً.
- فى الهند يمثل اللون الأخضر كما علمنا القلب.
- يرتبط بالحقول والحدائق والأشجار، إذ ترتبط الحدائق بهدوء الأعصاب، لذلك يستغل هذا اللون فى طلاء حجرات المستشفيات والمصحات عادة، وكذلك يرتبط بمعانى النعيم والجنة والدين والإسلام فى كثير من الأحيان والروح المرحة.
- لون الطبيعة، منعش، رطب مهدئ، يوحى بالراحة إذ يضفى بعض السكينة على النفس ويسمح للوقت أن يمر سريعاً ويساعد الإنسان على الصبر، لذا فقد استعمل فى معالجة بعض الأمراض العقلية مثل الهيستيريا وتعب الأعصاب.
- فى الثقافة المسيحية، الطبيعة والمجهول والأمل.
- متفاهم، سمح، يدعو للثقة، حساس.
- الأخضر الأمرالى (نوع من اللون الأخضر عند التشكيليين) وهو أخضر مزرق.
- فى الحضارة الصينية بالعائلة كذلك، والصحة الجيدة والحب والربيع والطبيعة.
- يفسر اللون الأخضر بالنقاء، والأخضر الزيتونى بالتقليدى.

اللون الأزرق

- يفسر فى بعض الحضارات على أنه لون الحنان.
- يفسر على أنه نذير شؤم فى المسرح اليابانى.
- تعبير عن الموت عند المخرج البولندى كيسلوفسكى.
- يفسر بالموت رمزاً لأزرقاق جسد ووجه الميت.

- يفسر بالغموض والرهبة لزرقة البحار الداكنة الرهيبة فى الأعالى.
- الأزرق يوحى بالاسترخاء والصفاء.
- اصطلاح شعبى شرقى – العفاريت الزرق.
- اصطلاح شعبى شرقى – الناب الأزرق.
- اللون الأزرق المخضر يفسر على أنه لون استوائى، وهو لون الغابات الكثيفة فى هذه المنطقة، ويفسر بعدم الراحة، وهو لون الأعماق في المياه بعد ٣٠ متر عمقاً بدون إضاءة صناعية.
- الأزرق لون يوحى بالبرودة.
- الأزرق لون الحداد فى الأندلس أيام الفتح الإسلامى.
- الأزرق يحل الهدوء محل الاضطراب ويبعث السكينة والاستقرار.. فمن يدرك معنى الألوان يرى أن زرقة السماء والبحار تبعث الراحة فى النفس.
- الأزرق البروسى عند الرسامين هو الأزرق الغامق نسبة إلى بروسيا أو المكتوم.
- الأزرق البندقى عند الرسامين هو الأزرق الطيفى، وحين يكون الأزرق صافياً وحالماً.
- اللون الأزرق يمثل فى الهند الحاسة السادسة.
- الأزرق البراق عند الفنانين التشكيليين هو الأزرق اللامع قليلاً.
- يرتبط بالسماء كما فى الطبيعة، فهو لون مناسب للهدوء فى أقصى درجات البرودة.
- لون السماء والماء، إنه منعش شفاف يوحى بالخفة، حالم قادر على خلق أجواء خيالية، إن التوتر العضلى يتناقص تحت تأثير اللون الأزرق، لذا فهو قادر على تخفيض ضغط الدم وتهدئة نبض القلب والتنفس السريع، وفى المجال العاطفى يوحى بالسلام، وقد دلت التجارب على أنه أكثر الألوان تهدئة للنفس.
- محافظ، حساس، جدى.
- فى الثقافة المسيحية الغربية، هو لون البركة والنظافة والحياة.
- فى الثقافة الإسلامية هو لون الحقيقة أو الفلسفة العميقة، وطارد لعين الحسد، وشياطين العرب لونهم أزرق (الشياطين الزرق)، وهو لون محبب للعربى لأنه لون مفتقد فى بيئته الصحراوية ويمثل الماء والخير.
- يمثل فى الهند التعبير والكلام (اللون اللبنى) السماوى.

اللون الأصفر

- الأصفر الشاحب للخيانة والخداع.
- زعم الحاخامات اليهود أن الثمرة المحرمة كانت ليمونة صفراء.
- يفسر ومرتبط بالخلاعة والشبق الداعر والغيرة والحسد، يفسر بالغدر والخطيئة سواء للزوجة أو فى المطلق.
- يقول **بورنال** «كانت النصوص الإلهية والمقدسة تشير بألوان الذهب أو الأصفر إلى اتحاد النفس مع الله، فى مقابل الخيانة الزوجية بمعناها الروحانى، وفى الكلام الدنيوى كان هذا اللون الشعار المادى الذى يمثل الحب المشروع، وكذلك الخيانة الزوجية بالجسد التى تفصم روابط الزواج، وكانت التفاحة الذهبية عند اليونان القدامى رمز الحب والاتحاد وعلى النقيض من ذلك يمثل أيضاً الشفافية والفتنة وكل الشرور يجرها ذلك، قرار **باريس** فى الإلياذة بإعطاء التفاحة الذهبية إلى **أفروديت** دليل على ذلك، وكذلك **أتلانت** التى جمعت التفاحات الذهبية من بستان **ايسبيريد** هزمت فى السباق وصارت فريسة للمنتصر»
- يقول **هافلوك إيليس** «واضح تماماً أن المسيحية هى التى أدخلت بانتشارها مشاعر جديدة للون الأصفر، الندرة الكاثوليكية ضد العالم الكلاسيكى (اليونانى الرومانى) حيث كان الأصفر والأحمر اللونين الأثيرين، وكانت محبة اللون الأحمر متجاوزة فى الطبيعة البشرية بأعظم من أن تقهر المسيحية اللون الأحمر، بينما اللون الأصفر أقل مقاومة وتمكنت الديانة الجديدة من الانتصار عليه بسهولة.»
- كان يهوذا الذى خان المسيح يرتدى الأصفر.
- فى بعض البلاد أرغم اليهود على ارتداء الأصفر.
- فى فرنسا فى القرن ١٦ طليت منازل الخونة والسارقين بالأصفر.
- فى إسبانيا كان التائبون من الهرطقة يحملون صليباً أصفر علامة على التوبة، ويحملون شمعة صفراء فى حضور حرق الكفرة بعد محاكم التفتيش.
- يرمز إلى التقلب والغيرة والزنا.
- الأصفر فى الحضارة الفرعونية هو رمز للجلالة والعظمة والفرعون، وهو لون يكاد يكون مقدساً.
- يفسر بلون المرض لارتباطه باصفرار الوجوه والأجساد المريضة.
- صحافة صفراء، تعبير شائع على الألسنة والأقلام مقصود به صحافة الإثارة الجنسية والفضائح والخوض فى أعراض المشاهير والنجوم والناس.

– الأصفر وهو لون الخبث والكراهية والغيرة.
– هذا رجل صفراوى أى خبيث غير سوى.
– يقول الشاعر **أحمد رامى**: «ودى وردة صفرا الغيرة تضنيها»، وتغنيها **ليلى مراد**.
– ويقول شعر **الأخطل**: أصفر من السقم أم من فرقة الأحباب، ويغنيها **عبد الوهاب.**
– الأصفر لون يثير الهمة ويضفى شعوراً بالراحة.
– بعض درجات الأصفر توحى بإشراقه الشمس والدفء.
– فى تقسيم الصينيين للعناصر الخمسة للكون يعتبر اللون الأصفر أى الأرضى وهو يمثل الطحال والمعدة فى الجسم.
– ينشط الذهن والذكاء.
– لون مقبول فى الشعور بالدفء إلى حد ما ولكنه غير مثالى فى ذلك.
– الأصفر الهندى الساخن عند الرسامين دافئ يوشك على الاحتراق ويسمونه الأصفر (الأوكر) واستعمله الفنان فان جوخ كثيراً بل هو لون محبب له.
– يمثل اللون الأصفر فى الهند الأنا Ego.
– الأصفر لون نشط متحرك.

- **أصفر ذهبى: (وهو لون مرتبط كثيراً بالأصفر)**

– فى الثقافة العربية هو لون الفقر اليابسة والسقم والمرض.
– الذهب هو رمز الحب والمثابرة الدائمة والحكمة.
– فى الثقافة المسيحية الغربية، لون الأغنياء والميسورين والغيرة والخبث.
– يرتبط بالشمس والضوء، ولذلك استخدمه قدماء المصريين رمزاً لإله الشمس **آتون**، حيث اعتقدوا أن الشمس هى حافظة الحياة والصحة على الأرض واستخدم للوقاية من الأمراض.
– لون ضوء الشمس، برهنت التجارب السيكولوجية على أنه لون المزاج المعتدل والسرور وأنه مركز نورانى شديد فى حزمة ألوان الطيف..إنه لون مثير للأعصاب ولو أن الألوان الصفراء الساخنة قادرة على تهدئة بعض الحالات العصبية الشديدة، ويستعمل لذلك فى علاج بعض الأمراض العصبية.
– فى الثقافة الصينية هو لون الزواج.
– منشط للفكر، فلسفى.
– يطلق عليه اللون الكلاسيكى لقدمه فى حضارة البشر.

- لون الذهب الغالى وبريقه .. حين يضاف هذا البريق إلى أى لون يطلق عليه كنه اللون أو ذهبى وهو بذلك يصبح لونا ثرياً وغنياً، وهو يكثر فى الأدوات المستعملة فى حياتنا العملية مثل السيارات والثلاجات وخلافه.

اللون البرتقالى

- البرتقالى الضارب إلى الصفرة هو لون الحكمة عند عرب الأندلس.
- القمح المصفر الكهرمانى - المائل إلى البرتقالى - ساعة الحصاد رمز الخير.
- البرتقالى الفاتح سيساعد على فتح الشهية.
- البرتقالى القانى يساعد على الشهوة المحمومة.
- يساعد على الدفء والجنس والعاطفة الدافئة.
- لون متوهج ولذلك له نشاط مؤثر بصرياً.
- يمثل البرتقالى فى الهند الرغبات الحسية.
- رداء كهنة العقيدة البوذية فى جنوب شرق آسيا.
- لون التوهج والاحتدام والاشتعال، إنه لون يوحى بالدفء كما يوحى بالإثارة، له تأثير مهدىء على بعض الأشخاص، فى حين يراه البعض الآخر مسبباً للتوتر.
- لون محبب للنفس، اجتماعى.
- يفسر على أنه لون أرضى مرتبط بالتربة.
- البرتقالى الباهت يفسر على أنه لون صديق للإنسان.

اللون البنفسجى

- يفسر على أنه لون محبط وكابح للشعور.
- يفسر على أنه لون مهدئ للحركة.
- يفسر على أنه لون ملكى كان يستعمل كثيراً فى بلاط الإمبراطوريات والممالك ونادر الاستعمال أو منعدم لعامة الشعب ونادر فى الطبيعة.
- يفسر فى بعض الشعوب كلون للحداد.
- يفسر بالكآبة وغير مريح.
- يفسر فى القصص الرومانسية فى بعض المواقف بأنه اللون المتصل بالإحساس.
- هو لون غامض ولذا يفسر روحانياً.
- يفسر الرسام جوجان هذا اللون فى لوحته **مانوو نوبابو** على أنه مرعب.
- يفسر بالغموض.
- يفسر بالتفرد.

– يفسر على أنه يساعد على الإبداع والهدوء والطمأنينة ويسمو بالوجدان والمشاعر، كان الموسيقار **فاجنر** يحيط نفسه بالستائر البنفسجية حين يبدع ألحانه.
– يمثل هذا اللون فى الهند العلاقة بالله.
– يعتبر من الألوان المهدئة، يوحى قليلاً بالحزن، من خواصه أنه رقيق، رطب، حالم، ونظراً لارتفاع تكاليف تحضيره منذ العصور القديمة فقد اختير لونا رامزاً عن الأبهة الملكية، ولهذا السبب فإنه مازال يوحى بالفخامة والعظمة.
– غامض، مخادع، ثرى.
– فى الحضارة الصينية الثراء والمال واليسر.
– فى الحضارة المسيحية الغربية لون الفخر والتباهى والاختيال والملوك.
– فى الحضارة الإسلامية، لون الرقة والروح العطرة والعاطفة الرومانسية والمزاج الرائق والأبهة.
– يفسر على أنه لون أستحواذى وفى قول آخر لون سحرى.

اللون البمبى (الوردى)

– حلاوة الحياة وبهجتها وشبابها، ومثال أغنية **سعاد حسنى** «الحياة بقى لونها بمبى».
– الحمرة البمبية على وجوه النساء والرجال للغريزة والشهوة الجنسية.
– البمبى يهدئ الأعصاب ويساعد على الاسترخاء.
– يمثل هذا اللون فى الهند كذلك القلب مثل اللون الأخضر تماماً.
– يمثل نوعاً من الجنس والحيوية والشباب.
– له تأثير مريح فى درجات نصوعه الفاتحة.
– له تأثير دموى فى درجات نصوعه الداكنة.
– يفسر على أنه لون رومانسى.
– يفسر إذا دخله قليل من البرتقالى بأنه لون ناعم.

اللون الكريمى (سن الفيل)

– يساعد على التركيز والقراءة والاستذكار.
– يساعد على إبراز ما عليه وما حوله كألوان أخرى لطبيعته التى يغلب عليها الحياد.

اللون البصلى

– لون الجلد البشرى الأبيض، لذا فهو مرتبط بشكل ما بأهواء البشر والجنس والرغبة الهادئة.
– له تأثير ملتهب إذا اقترب قليلاً من الأحمر.

اللون الطوبى

– ما حدث فى كمبوديا إبان حكم الخمير الحمر (بول بوت) طمس جميع الألوان، ماعدا لون الطين القاسى.

– هادئ، محافظ، مثابر.

– لون طين الأرض، لذا فهو لون راسخ قوى، متين.

اللون الأسود

– رمز الحداد والكآبة.

– الغموض والفزع.

– فى تقسيم الصينيين للعناصر الخمسة للكون يعتبر اللون الأسود أى الماء، وهو يمثل الكليتين والمثانة فى الجسم.

– يرتبط بالموت والخوف والحزن وفقد البصر والوقار أحياناً، هو لون قوى جداً.

– لون يقلل من أبعاد المسافات.

– فى الحضارة الصينية، يمثل المعرفة والشتاء والماء والسمع.

– فى حضارات الغرب المسيحى علوم الدين، والظلام، والحزن والرعب.

– فى حضارة الإسلام الحزن والظلم.

اللون الرمادى

– الرمادى لون محايد.

– فى تقسيم الصينيين للعناصر الخمسة للكون يعتبر اللون الرمادى أى لون المعدن، وهو يمثل الرئتين والقولون فى الجسم.

– لون هادئ، محافظ.

– وأحياناً يعتبر لوناً لا معنى له.

– لون الخيال.

– لون جنون القمر مع الأزرق.

– لون فى الحب والعشق عند بعض الشعوب.

– لون بريق المعادن الغالية مثل الفضة، ولذلك حين يضاف بريقه إلى أى لون يطلق عليه لون معدنى.

اللون الأبيض

– يفسر بلون الوضوح والصراحة والنقاء.

– يفسر بالذعر نسبة لشبه الإبيضاض للوجه عند مفاجأة الذعر.

- الأبيض يساعد على التركيز فى العمل والقراءة والاستذكار.
- الأبيض فى الهند يمثل النور.
- لون طاهر.
- لون مرحب .Welcome
- لون متسع.
- يرتبط بالطهارة والنقاء والنظافة، كما يرتبط لدى سكان البلاد الشمالية بالبرودة والجليد.
- فى حضارة الصين الأطفال .
- فى حضارة الغرب المسيحى النصر والبراءة والسلام.
- فى حضارة الإسلام الطهارة والصراحة، لذلك هو لون ملابس الإحرام فى الحج.

الباب الثانى

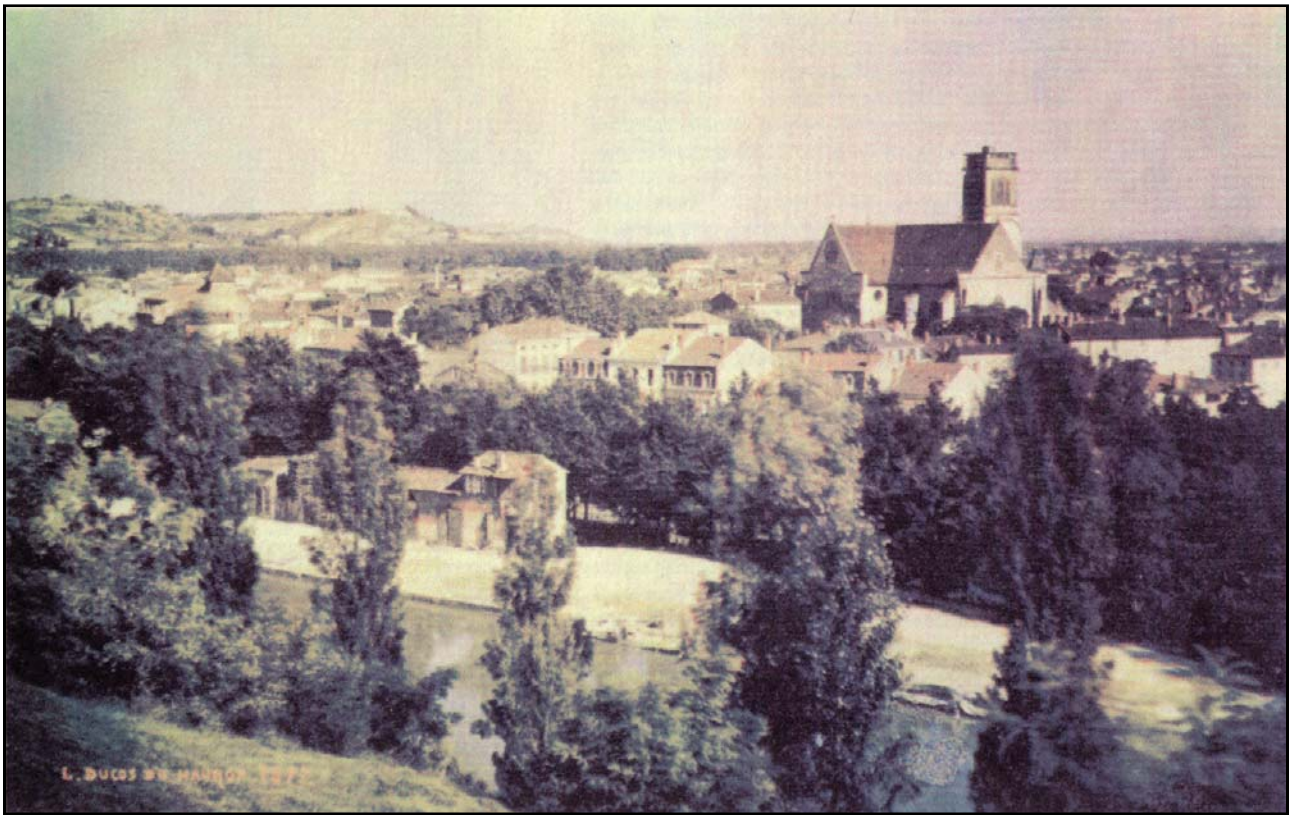
١- دخول الألوان في الصورة الفوتوغرافية والسينمائية.
٢- ألوان البهجة والإنتاج الضخم والشاشة العريضة.

١- دخول الألوان فى الصورة الفوتوغرافية والسينمائية

لا يجوز أن أتكلم عن الألوان في الأفلام السينمائية بدون أن أتكلم ولو بنوع من الإيجاز عن اختراع الصورة الملونة الفوتوغرافية، ثم الفيلم السينمائي الملون كخام سالب وموجب وما سبقه من اختراعات.

إن التقدم التقني في صناعة الخامات الملونة للسينما ساعد مديري التصوير على عمل أفلام ذات إبداعات بصرية رائعة، وبادئ ذي بدء أحب أن أوضح أني لن أعرض وأشرح تفاصيل علمية جامدة، فهذا بعيد عن طرحي الفني الجمالي للألوان سينمائياً، ولكني سأستعرض تطور صناعة الفيلم الخام الملون على مر السنين حتى يتسنى فهم واستيعاب هذا التطور الفني، الذي وصلنا إليه الآن من تقدم مرضى، مع الإلمام بنماذج من الصور تقرب بقدر الإمكان الفروق التي تتحسن في التصوير الملون.

عرفنا أنه توجد ثلاثة ألوان أساسية في التصوير الفوتوغرافي، وبالتالي السينمائي هي الأحمر والأخضر والأزرق، كما أن هناك ثلاثة ألوان مكملة هي الأصفر والسيان والماجينتا، وإذا جمعنا الألوان الأساسية معاً أو اثنين منها فقط فيطلق على هذا النظام أنه جمعي للألوان، أما إذا جمعنا الألوان المكملة معاً فيكون



صورة ٧١ الصورة الملونة التى التقطها دى هارون عام ١٨٧٧ لمدينة أنجوليم Angouleme

هذا النظام طرحي للألوان، وهذان النظامان هما ما دارت عليه كافة الأبحاث في تطور صناعة الخام الفوتوغرافي الملون، بالإضافة إلى نظام الموزيك الصغير الملون في العجينة الفوتوغرافية، وهو نظام لم ينجح بشكل ملفت وتوقفت تجاربه من فترة، والغاية من النظامين الجمعي والطرحي في المحصلة النهائية هو ظهور صور ملونة بألوان جيدة قريبة للحقيقة والطبيعة بعيدة عن أي مسحات لونية غير مرغوب فيها.

واعتبرت شركات تصنيع الأفلام الملونة المركبات الكيميائية والصبغية التي تستعين بها في التصنيع من الأسرار المهنية للتنافس بينها، ولطرح أفلام ملونة بأسعار مقبولة مادياً، وخاصة أن الولايات المتحدة الأمريكية قد استفادت تماماً ولمرتين في القرن الماضي لانشغال أوروبا بالحرب العالمية الأولى ١٩١٤– ١٩١٨، والثانية ١٩٣٩– ١٩٤٥، مما أتاح لها التركيز في الأبحاث وصرف مبالغ كبيرة في تطوير صناعة الفيلم الملون مع الاستعانة بالخبرات الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية.

وأول الأنظمة الطرحية الناجحة كانت في ألمانيا النازية في ستوديو ومعامل أوفا- UFAوهي من أكبر الاستوديوهات التي كانت في ألمانيا، وكذلك في شركة أفلام أجفا AGFA.

ولكن قبل الخوض في الفيلم السينمائي الملون، يجب أن نعرف بداية التصوير الفوتوغرافي الملون في أحسن مراحله العلمية والتي سار عليها بعد ذلك في طريق التطوير.

يعتبر الكيميائي الفرنسي **لويس دوكور دي هارون** Louis Ducos Du Haron أول من نجح في عام ١٨٧٧ في التقاط صورة فوتوغرافية ملونة جيدة بعد سنوات من العمل والتجارب لم تكن مرضية، ولقد اعتبر التاريخ أن نجاح الرجل في ذلك قد ساهم بعد ذلك في المعامل البحثية في مصانع الأفلام الخام في تطوير أبحاثه (صورة ٧١).

أما في السينماتوغراف فقد ظهر أول تلوين في وقت مبكر في عام ١٨٩٤ في آلات عرض الكينيتو سكوب الفردية التي اخترعها **توماس إديسون** بالولايات المتحدة الأمريكية، وكان يتم التلوين صورة صورة باليد بالفرشاة، وكان يقوم بهذه المهمة في ستوديو إديسون الرسام **بويس**، كما كان في نفس الزمن في المملكة المتحدة يتم تلوين الأفلام يدوياً في عروض **روبرت بول**، أما في فرنسا فتقول لنا كتب تاريخ الفيلم أن الأخوان ليميير تم تلوين بعض أفلامهما يدوياً كذلك، وبالذات الخاصة بالمناظر الطبيعية التي بها زهور ومجار مائية (صورة ٧٢).

وفي فرنسا عام ١٩٠٠ اخترعت شركة **باتيه** Pathe، وهي متخصصة في تصنيع آلات تصوير وعرض ومعامل السينما طريقة أسرع في تلوين أفلام الأبيض والأسود باليد، بأن جعلت لها صفاً من الملونين بحيث يقوم كل فرد بتلوين جزء خاص، وبهذا تحقق سرعة التلوين للشريط الفيلمي، ولا يفوتنا أن نعلم أن أفلام هذا الزمن كانت لا تتجاوز الخمس دقائق أو أقل، ولقد أطلقت على هذا الأسلوب طريقة **باتيه كولور** Pathe Colour (صورة ٧٣)، ثم تطورت هذه الطريقة إلى التلوين بأفراخ الإستينسيل الملون على الصور وكان أسرع كثيراً.

وظهر كذلك التلوين اليدوي عند شركة **جومون** للأفلام Gaumont، ونعلم أن **جورج ميلييس** كان في الأستوديو الخاص به تقوم مدام **توبلييه** بمهمة التلوين اليدوي، ولقد عرض عندنا بمصر بعض هذه الأفلام الملونة يدوياً، كما نلاحظ من



صورة ٧٢ لقطة من فيلم قديم ملونة يدوياً.. صورة.. صورة..

قائمة الأفلام التي أرسلها الأخوان لوميير لعرضها عام ١٨٩٦، حيث عرض شريط باسم «**حمام إيفيت**»، وهو جزء ملون بالألوان من الشريط كما تقول الدعاية، ولقد عرض في بورصة (قهوة) طوسون بداية من ١٣ نوفمبر، وفي عام ١٩٠٦ عرض شريط ملون آخر عن مساقط المياه، كما يؤكد لنا ذلك الناقد المؤرخ الأستاذ **أحمد الحضري** في بحثه الجدي في كتابه «**تاريخ السينما في مصر**» الذي نشر عام ١٩٨٩ عن نادي السينما بالقاهرة، وبالطبع كان التلوين اليدوي ضرورياً لكسر ملل الصورة بالأبيض والأسود، وكان أحياناً في الشريط في بعض المناظر فقط وليس كل الشريط الفيلمي.

ولقد عرف الإنتاج السينمائي المصري الألوان لأول مرة حين تم تلوين ٤٠٠ متر من فيلم «**زينب**» الصامت عام ١٩٢٩، إخراج **محمد كريم**، وتصوير **جاستون مادري** و**محمد عبد العظيم**، في معامل باتيه بفرنسا، ولقد تكلف تلوين المتر الواحد جنيها، أي بتكلفة إجمالية ٤٠٠ جنيه وهذا رقم ضخم بالنسبة لهذا الزمن، ولقد أخذت هذه المعلومات من مذكرات المخرج محمد كريم التي نشرتها «**دار الهلال**».

وأمام رواج صناعة إنتاج الأفلام والنجاح وإقبال الجماهير على المشاهدة في الولايات المتحدة وأوروبا والعالم، وعدم إمكانية التلوين باليد والإستنسيل لكثافة



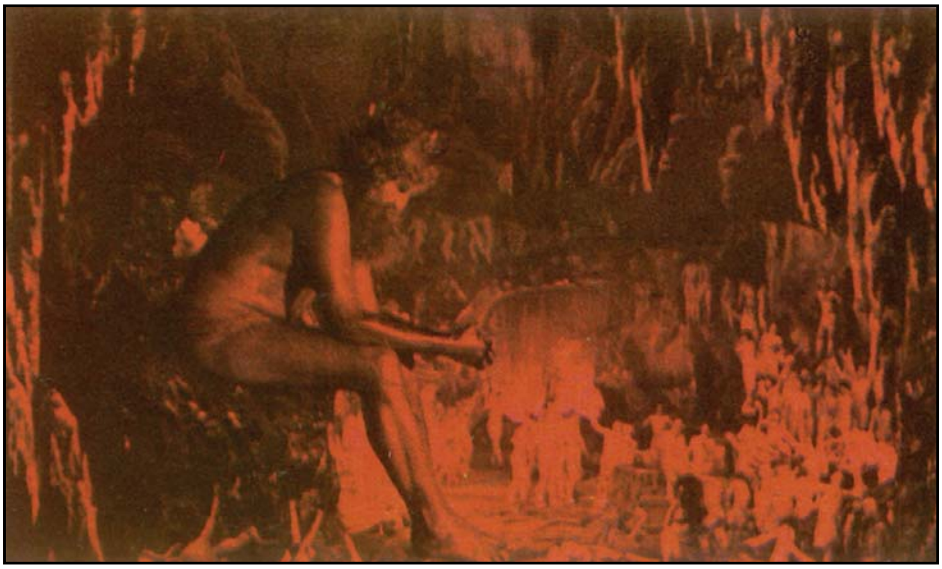
صورة٧٣ صورتان لطريقة تلوين باتيه كولور بالستنسيل بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٤ .

الإنتاج، استحدثت ظاهرة التلوين بالصبغات للمشاهد ككل، فكل مشهد مهم بالفيلم يصبغ بلون أحادي واحد، في محاولة لتقريب الأحداث والدراما للألوان المتعارف عليها أنثروبولوجياً في حياة الشعوب، وإن كان ذلك نوعاً من معالجة تقصير الفيلم الصامت والأبيض والأسود، فكانت- مثلاً- المشاهد الليلية تصبغ باللون الأزرق، والمشاهد التي تصور في الريف والصحارى والمناظر المفتوحة باللون الأصفر، ومشاهد الرعب والفزع باللون الأخضر، والحرائق والانفجارات باللون الأحمر، ومشاهد الحب والرومانسية باللون البرتقالي الكهرماني (العنبري)، الذي نطلق عليه لون (السبيا)، وكان في بعض الأحيان المشهد الواحد يتغير فيه اللون الصبغي من الأصفر إلى الأخضر وهكذا، كانت هنا الألوان انطباعية في المقام الأول ولا تحمل أي مفاهيم غير متداولة (الصورة ٧٤/ ٧٥).

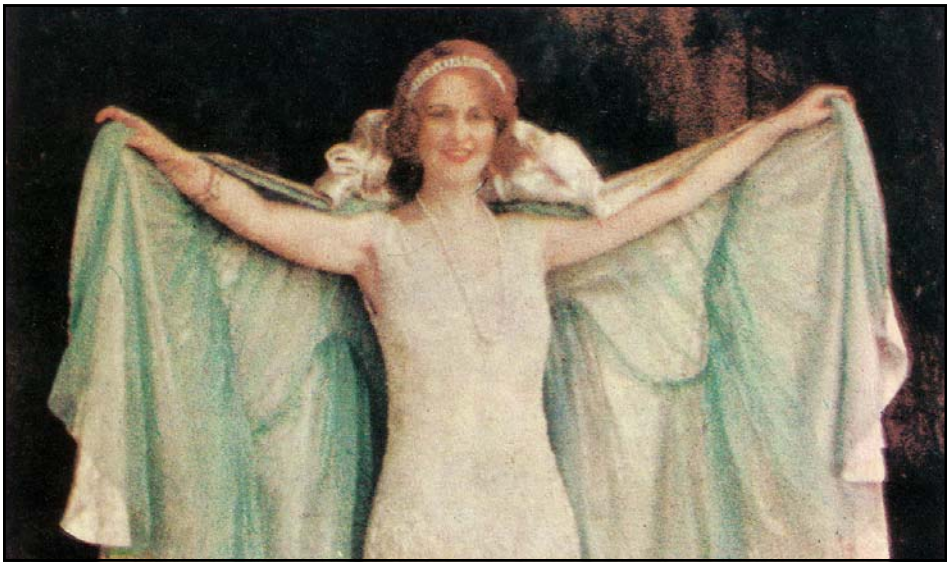
ويؤكد المؤرخ الفرنسي **جورج سادول** في كتابه عن «**تاريخ السينما في العالم**» أن فيلم **جريفث** «**التعصب**» كان مصبوغاً بألوان بهذا النسق بين الأزرق والأحمر والأخضر والأصفر والسبيا، ثم بدأت هذه التصرفات اللونية في الأفول والاختفاء تدريجياً وتقريباً بحلول عام ١٩٢٣ كانت الأفلام المصبوغة قليلة للغاية، إلا أن محاولات تصنيع الفيلم الملون الجدية أخذت وقتاً من التجارب والعمل، وفي عدة بلدان ومن شركات تصنيع الشرائط الفيلمية، وربما التجارب في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا وبالذات في ألمانيا كما أوضحت سابقاً، وكانت اتجاهات التجارب تدور على محورين.. أولهما محور في أمريكا بطريقة التكنيكولور Technicolourالتي بدأت من عام ١٩١٦ بنظام للألوان يعتمد على كاميرا خاصة تسجل الصورة بداخلها على



صورة ٧٤ صورة من فيلم قديم بالأبيض والأسود، مصبوغة باللون الأخضر المصفر (فسدقى) تصور معركة.



صورة ٧٥ صورة من فيلم قديم بالأبيض والأسود، مصبوغة باللون الأحمر، ومن الواضح أنها تعبر عن الشيطان وتسلطه على البشر، وفى هذه الحالة فإن اللون الأحمر مناسب لأرتباطه بالجحيم والنار.



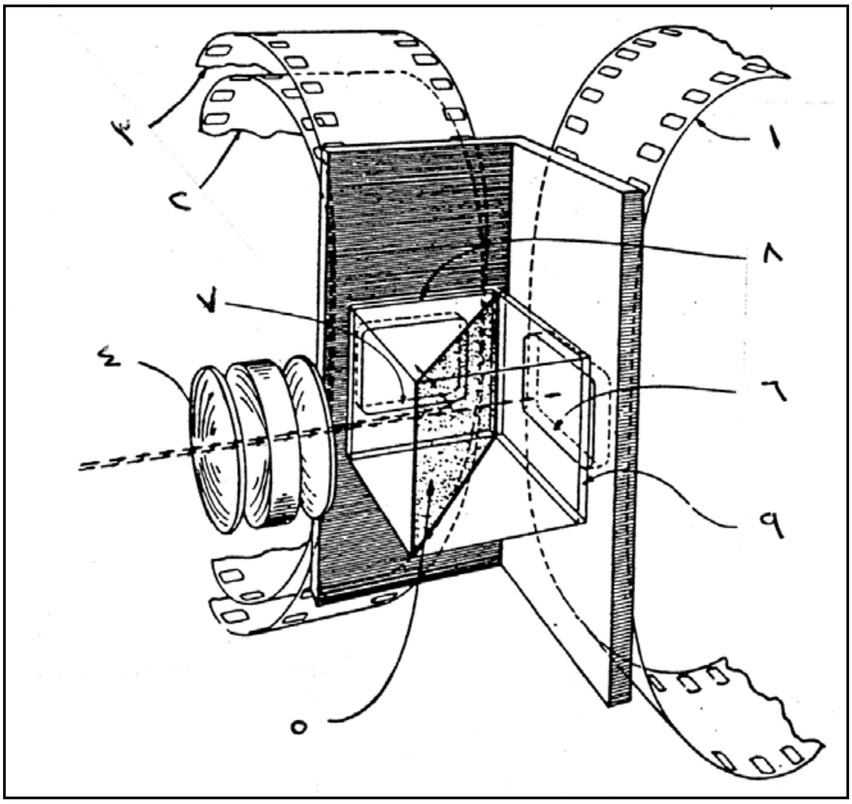
صورة ٧٦ صورة ملونة من فيلم تم تصويره بطريقة تكنيكولور ذات الفيلمين عام ١٩٢١.

فيلمين أحدهما حساس للون الأحمر والثاني حساس للونين الأزرق والأخضر معاً، وسميت هذه الكاميرا بتكنيكولور ذات الفيلمين (صورة ٧٦)، ولقد كانت نتائجها الملونة في وقتها مرضية بشكل عام، ثم تم تطويرها إلى الأفضل عام ١٩٢١، إلا أنه في عام ١٩٣٣ حدث تطوير كامل لهذه الطريقة عندما أصبحت كاميرا ذات ثلاثة أفلام بداخلها ويتم التصوير بالثلاثة أفلام معا وفي وقت واحد (صورة ٧٧).

وهذا النظام كذلك تطلب نظاماً معملياً جديداً يسمى التحميض والطبع بالتشبع غير النظام المتعارف عليه في تحميض السالب والموجب، كانت التكنيكولور أحسن الألوان التى ظهرت في السينما الأمريكية، وهي أقرب ما تكون إلى الألوان الطبيعية، إلا أن تكاليف إنتاج الصورة بهذا النظام مكلف، وربما كان من أشهر الأفلام التي صورت بهذا النظام عام ١٩٣٩ فيلم «**ذهب مع الريح**» (صورة ٧٨).

وإن كان نظام التكنيكولور تراجع بعد ذلك بظهور أنظمة أسهل وأرخص، وهذا هو المحور الثاني الذي سارت عليه صناعة الفيلم الملون، ولقد وجدت أنه من المفيد أن أضع المحاولات العديدة في أهم التطورات وتجنب العديد من الفشل الذي حدث، لذلك اخترت إحدى عشرة محاولة ناجحة تم تطويرها باستمرار حتى وصلنا إلى الطريقة المثلى في تصنيع الفيلم الخام الملون الآن.

كما ظهرت طريقة للفيلم الملون بالولايات المتحدة الأمريكية تسمى ماجناكولور



صورة ٧٧ رسم إيضاحى لنظام التصوير الثلاثى بكاميرا التكنيكولور.

١– فيلم حساس للون الأخضر .

٢– فيلم حساس للون الأحمر.

٣– فيلم حساس للون الأزرق .

٤– العدسة .

٥– مرآة من الذهب الشفاف بزواية لفصل الصورة إلى اتجاة ٩٠ درجة .

٦– شباك التعريض للفيلم الحساس للأخضر .

٧– شباك التعريض للفيلمين الحساسين للأحمر والأزرق .

٨– مرشح ماجينتا لتمرير الضوئين الأحمر والأزرق .

٩– مرشح أخضر لتمرير الضوء الأخضر .



صورة ٧٨ صورة من فيلم «ذهب مع الريح» المصور بنظام التكنيكولور ذى الثلاثة أفلام عام ١٩٣٩.



صورة ٧٩ صورتان للألوان بنظام دوفاى كولور إحداهما لفيلم عكسى والثانية لفيلم ذى ثلاث طبقات حساسة للألوان.

Magnacolor وهي قريبة الشبه في نظريتها وتطبيقها من طريقة التكنيكولور ولكنها لم تستمر في المنافسة مع التكنيكولور، ولم يظهر بها إلا بعض الأفلام التي بدأت من عام ١٩٣٢ (الصورة ٩١ في الباب اللاحق).

تقوم النظرية المتطورة في صناعة الفيلم الخام الملون على أن يكون الفيلم داخل الكاميرا نسخة واحدة، لكن هذه النسخة تحمل بداخلها أكثر من طبقة حساسة للألوان الأساسية، يتكون عليها صبغات بالألوان المكملة، وهو نظام طرحي وهو استثمار للنظرية اللونية (لدى هارون)، وسأستعرض أسماء الشركات والبلدان التي ظهرت فيها هذه الأفلام الملونة وتاريخ استغلالها تجارياً.

١- أفلام خام ملونة بنظام بريزما PRIZMA وظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩١٤ واستمر تطويرها حتى عام ١٩٢٠ واستغلت تجارياً من بعد، وهي نظام جمعي للونين، ثم أصبحت نظاماً طرحياً لثلاثة ألوان.

٢- أفلام خام ملونة بنظام دوفاي كولور Dufay Colour ولقد ظهرت في المملكة المتحدة البريطانية حوالي عام ١٩٢٥، وهي نظام جمعي لثلاثة ألوان، واستغلت تجارياً بدءاً من عام ١٩٣٣، وإن كانت بدأت بنظام الأفلام العكسية (ريفرسال) Re-versal، وهو نظام يتحول فيه شريط الفيلم السالب نفسه الذي تم تصويره في الكاميرا إلى شريط موجب بعد تحميضه في المعمل، ثم تطورت إلى نظام سالب ذي ثلاث طبقات. (صورة ٧٩).

٣- أفلام خام ملونة بنظام كوداكروم kodachrome، ولقد ظهرت في الولايات المتحدة تقريباً في عام ١٩١٤ كعملية طرحية للونين فقط، ثم تم تطويرها في معامل شركة كوداك عام ١٩٢٨، ولقد استغلت في تصوير أفلام الهواة بنجاح، إلا أن الطفرة التي حدثت بها بدأت من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٣٥ كنظام طرحي ثلاثي الألوان قام شابان هاويان هما **ليوبولد مانيس** Leopold Mannes **وليوبولد جودووسكي** Leopold Godowsky، حيث سهلت لهما أبحاثهما شركة كوداك وبواسطتهما تم تطوير هذا النوع من الفيلم الملون بشكل كبير.

٤- أفلام خام ملونة بنظام أوفاكولور Ufacolour ولقد ظهر في ألمانيا في حدود عام ١٩٣١ في استوديوهات ومعامل **أوفا** UFA وهي عملية طرحية للونين فقط، وتم تطويرها إلى ثلاثة ألوان، إلا أن المصنع تم تدميره بالكامل أثناء الحرب العالمية الثانية.

٥- أفلام خام ملونة بنظام **أجفاكولور** Agfacolour وظهر في ألمانيا عام ١٩٣٦، وأغلب الأفلام الملونة الدعائية للنازية وهتلر مصورة بهذه الأفلام، وهي عملية طرحية ثلاثية الألوان، وبعد انكسار وهزيمة ألمانيا النازية عقب الحرب وتقسيمها إلى دولتين ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية أخذ الجزء الشرقي هذا النظام الملون وسمي **ارفوكولور** Orwocolour، ولقد صورت أول أفلامي التسجيلية الملونة بهذا النظام عام ١٩٧٠ حيث كانت مصر تمر بظروف اقتصادية صعبة بعد نكسة عام ١٩٦٧ ولا تستورد أفلاما إلا من الكتلة الشرقية، ولقد أخذ الاتحاد السوفيتي هذا النظام الملون وطوره إلى ما يسمى **سوفكولور** Sovcolour وكذلك حدث نفس الشيء في جمهورية بولندا الاشتراكية وقتهاً باسم **بولكولور** Polcolour، بل إن شركة أمريكية صنعت هذا الفيلم نفسه وبمواصفاته باسم **أنسكوكولور** Anscocolour عام ١٩٤٨ وأستغل في التصوير الفوتوغرافي (صورة ٨١).

٦- أفلام خام ملونة بنظام **أكتاكروم** Ektachrome وظهرت في الولايات المتحدة عام ١٩٤٥ في معامل شركة كوداك وهي عملية طرحية ثلاثية الألوان.

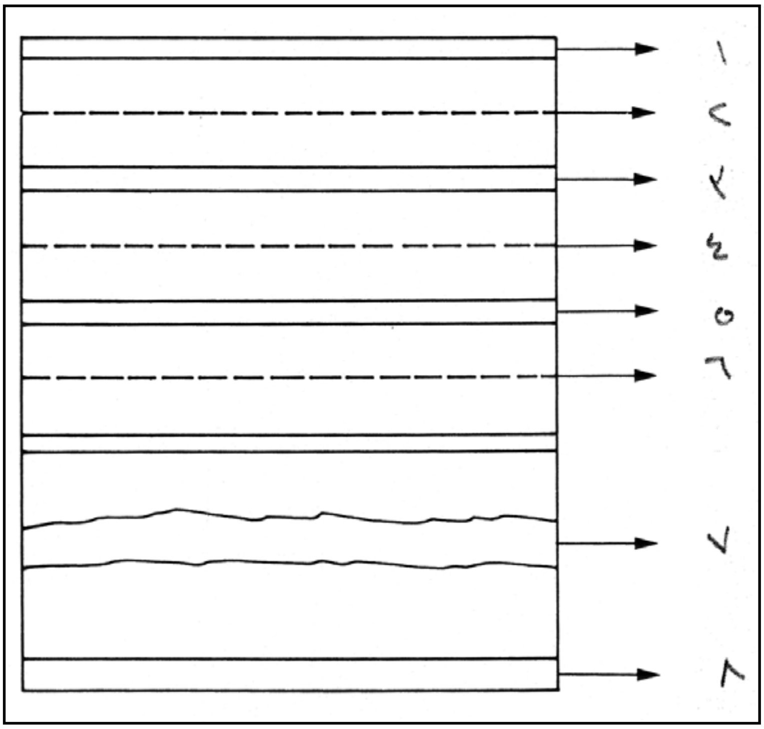
٧- أفلام خام ملونة بنظام **إلفورد كولور** Ilford Colour وظهرت في المملكة المتحدة عام ١٩٤٨ وهي نظام طرحي ثلاثي الألوان.

٨- أفلام خام ملونة بنظام **إيستمان كولور** Eastman Colour وظهر في الولايات المتحدة عام ١٩٤٩، وهو نظام محسن ثلاثي الألوان طرحي، مع وجود مرشح أصفر بعد الطبقة الأولى الحساسة للضوء الأزرق، وسمي هذا النظام بالنظام المقنع MASK لأنه أثبت كفاءة كبيرة جداً في تسجيل الألوان، ولقد أصبح هذا النوع من الأفلام هو الأحسن والأجود ويتميز بألوان قريبة جداً للحقيقة بنظام القناع، ولقد وصلت حالياً حساسية أفلام هذا النظام إلى ٨٠٠ ISO صورة ٨٠/ ٨٢ فى الأفلام السينمائية.

٩- أفلام خام ملونة بنظام **فرانيا كولور** Ferania Colour ولقد ظهرت في إيطاليا عام ١٩٥١ وهو نظام طرحي ثلاثي الألوان.

١٠ - أفلام خام ملونة بنظام **جيفا كولور** Geva Colour، وقد ظهر في بلجيكا عام ١٩٥١وهو نظام طرحي ثلاثي الألوان.

١١- أفلام خام ملونة بنظام **فيوجي كولور** Fuji Colour، وقد ظهر في اليابان عام ١٩٥٤ وهو نظام طرحي ثلاثي الألوان، ولقد تطور بسرعة كبيرة وبالذات في الحساسية للضوء، وأول فيلم مصري صور بهذا النوع كان من تصويري وهو فيلم «**سواق الأتوبيس**» عام ١٩٨٢ .



صورة ٨٠ مقطع فى فيلم ملون ذى ثلاث طبقات سالبة.

١- الطبقة المانعة للخدوش والأحتكاكات .

٢- الطبقة الحساسة للضوء الأزرق وعليها صبغة صفراء .

٣- مرشح أصفر.

٤- الطبقة الحساسة للضوء الأخضر وعليها صبغة ماجينتا .

٥- طبقة لاصقة .

٦- الطبقة الحساسة للضوء الأحمر وعليها صبغة سيان .

٧- الدعامة السلولويد الحاملة .

٨- الطبقة المانعة للهالة الضوئية .



صورة ٨١ صورة السالب وصورة الموجب .
أ– صورة سالبة بنظام أرفو كولور (نيجاتيف) .
ب– صورة موجبة بنظام أرفو كولور (بوزتيف) .



صورة ٨٢ ثلاث صور للفيلم السالب إيستمان كولور .
أ– فيلم ١٦ مللى إيستمان كولور بالقناع سالب .
ب– فيلم ٦٥ مللى إيستمان كولور بالقناع سالب .
ج– فيلم ٣٥ مللى إيستمان كولور بالقناع سالب .

وحالياً تطورت هذه الأفلام بالذات في فوجي كولور حيث أصبحت هناك أفلام تحمل ٤ طبقات حساسة للضوء الملون.

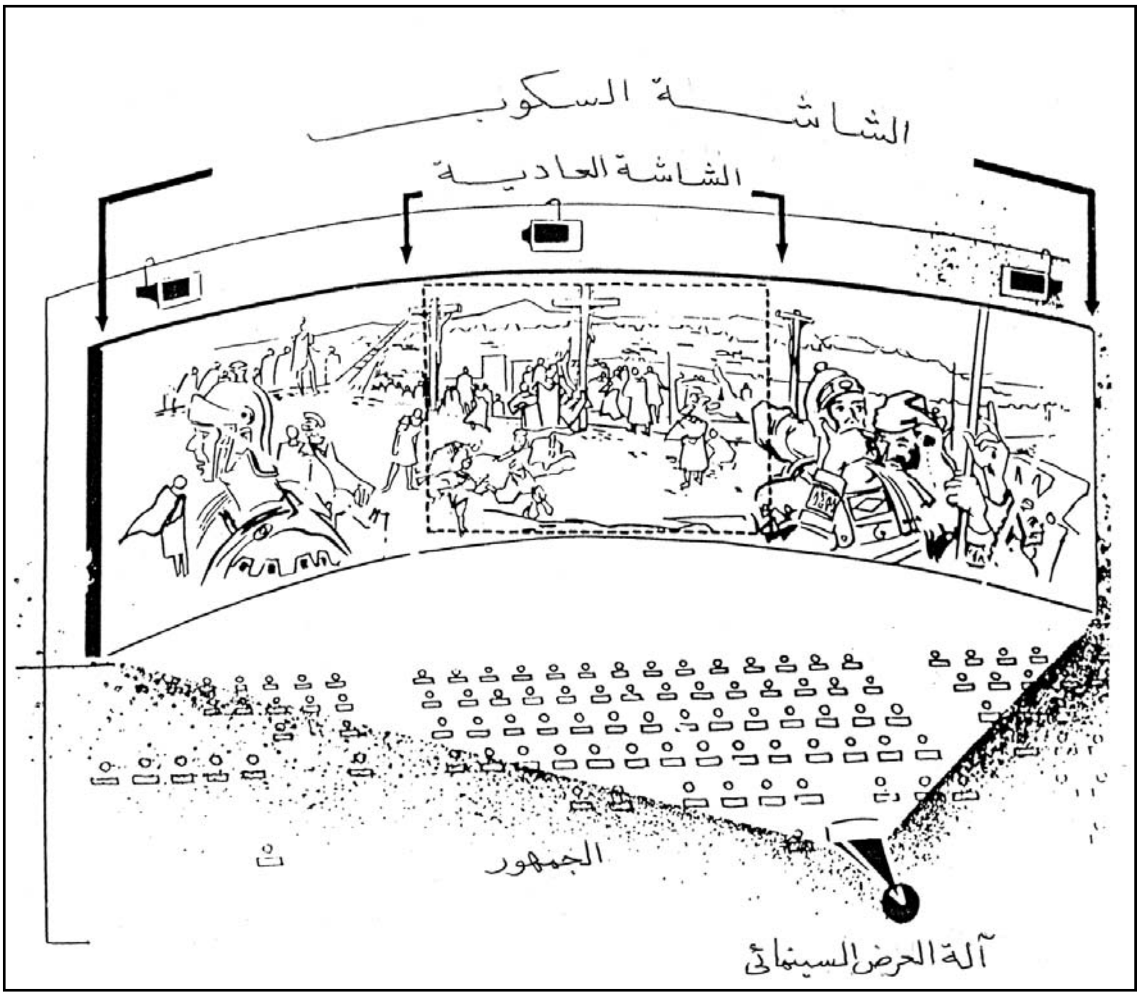
هذا السرد المختصر لتطور صناعة الفيلم الخام الملون عرضناه حتى نلم بما حدث من تطور تقني في تكنولوجيا الخام الملون، واكبه إبدا ع من مديري التصوير في صورتهم السينمائية، وقبل أن أنهى هذا الفصل أحب أن أضيف شيئاً هاماً وهو المقياس العلمي للألوان ووصفها، بحيث يكون اللون له مقياس علمي محدد يصلح لتصنيع الألوان كلها وليست كما نقول مثلاً على اللون الأحمر، هل هو أحمر دم غزال أو أحمر وردي، أو أحمر فاتح، أو أحمر مسخسخ، أو أحمر فوشيا، أو أحمر قاني.. وهكذا، فهذه الأوصاف للون لا تصلح علمياً لأي شيء فهي غير قياسية، لذا كان يجب أن توصف الألوان علمياً وأن يكون لها مقياس مثل ما نحدده للأوزان مثل الكيلو أو الطن وهكذا.

ولقد قام العالم الانجليزي **كلفين** Kelvin بتجربة في وصف الألوان نتبعها حتى الآن، فقد أحضر كرة مصمته من الحديد وهي في هذه الحالة الباردة، ثم بدأ في تسخينها بالتدريج وسجل التغيرات اللونية التي تحدث مع درجة الحرارة، وبدأت الكرة في التحول إلى الأحمر القاتم، ثم الأحمر الفاتح، وحتى تصل إلى الزرقة، وعلى هذا الأساس وضعت قياسات لدرجة حرارة اللون Colour Temperature ويرمز لها بالحرف (ك – K) وتصنع الأفلام الخام الملونة لدرجة حرارة ألوان معينة، أما للضوء الصناعي الأحمر الذي يساوي ٣٢٠٠ درجة كلفين أو للضوء الطبيعي الأزرق الذي يساوي من ٥٠٠٠ إلى ٦٠٠٠ كلفين، وبالطبع يمكن تحويل الضوء الداخل إلى الفيلم عن طريق المرشحات التي تسمى مرشحات الاتزان اللوني Balancing Filtersالتي توضع أمام العدسة حتى يستقبل الفيلم اللون المناسب له أو أمام مصادر الضوء واللمبات، وهذه المرشحات تعمل على أن يستقبل الفيلم الألوان بالطريقة المناسبة التي تجعل الألوان داخل الفيلم جيدة ومثالية وحسب رغبة مدير التصوير.

٢- ألوان البهجة والإنتاج الضخم والشاشة العريضة

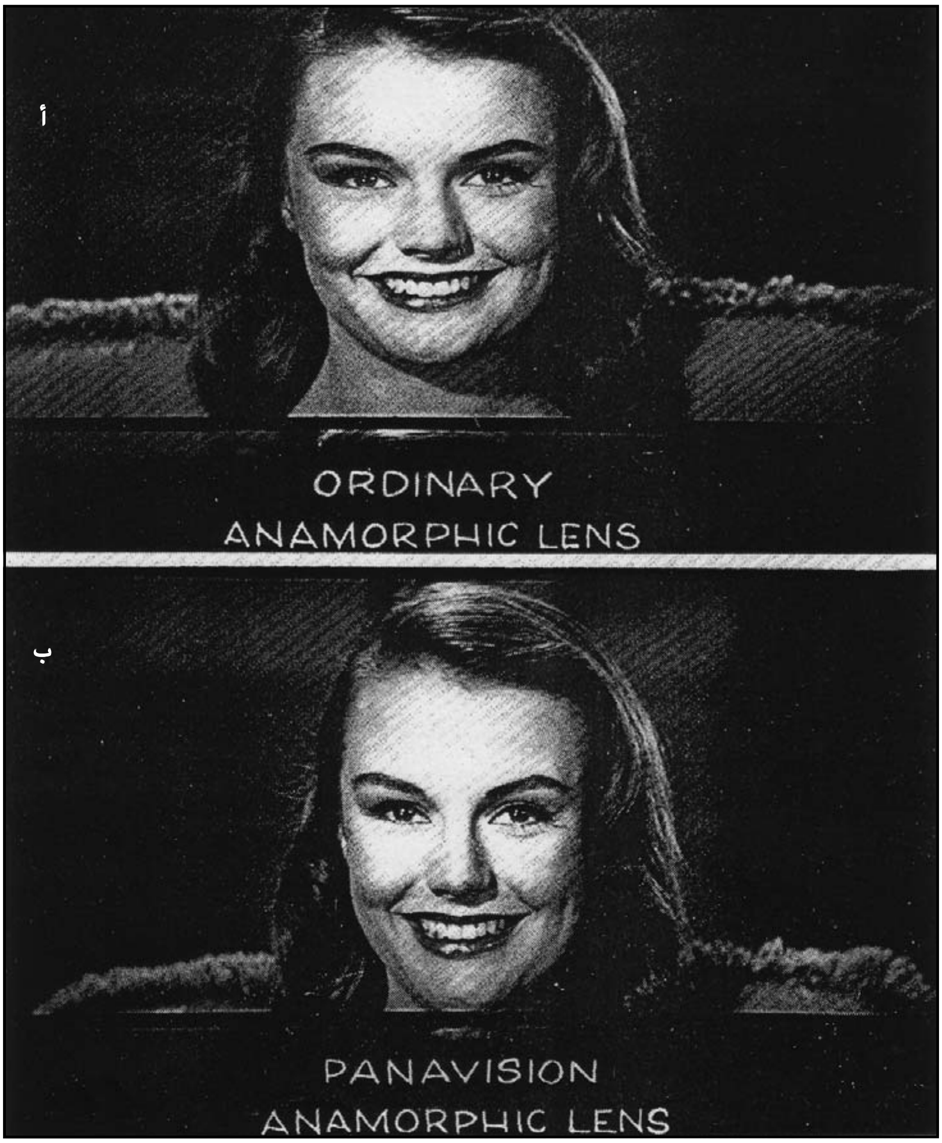
في طفولتي عوقبت يوما من مدرس اللغة العربية لأنني سرحت وكتبت على هامش كتاب القراءة كلمة «**كوفاديس**».. كانت الحصة يوم الخميس وقد وعدني والدي بأننا سنذهب إلى سينما «**مترو**» لمشاهدة فيلم جديد ملون وشاشة كبيرة عريضة لم نشاهدها من قبل، كان ذلك في أوائل العقد الخامس من القرن الماضي، وكان فيلم «**كوفاديس**» الذي حظى بدعاية كبيرة وقتها أتابعها من الجرائد في منزلنا، ولم أدرك وقتها ما هي الحكاية، وبالفعل كان فيلما مليئا بالمناظر الملونة الجميلة وحشود المجاميع المتحركة وشاشة تساوي ثلاثة أضعاف الشاشة التي اعتدنا عليها من زمن.

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، كانت الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة (بريطانيا) أول دولتين تستغلان اختراع التصوير والإرسال التليفزيوني، الذي هو اختراع بريطاني أصلاً منذ عام ١٩٢٥ للمهندس **جون لوجيك بيرد** ولم يستغل تجاريا برغم التحسينات التي أدخلت عليه بعد ذلك لظروف الأزمة الاقتصادية في عقد الثلاثينيات الذي أعقبه قيام الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ بكل مآسيها وتدميرها للبشر والاقتصاد والحياة، إلا أن الحرب طورت بشكل كبير



صورة ٨٣ رسم إيضاحى لنظام العرض بنظام الشاشة سكوب مقارنة بالشاشة الأكاديمية الأقدم.

وسائل الاتصال اللاسلكية والطيران والصواريخ والصناعات الحربية، حيث انكبت المصانع في الولايات المتحدة بالذات في إنتاجها بشكل ضخم، وبعد نهاية الحرب كانت هذه القاعدة الصناعية الكبرى محتاجة إلى تشغيل الآلاف من العمال في هذه المصانع، لذا بدأ التفكير في الصناعات الترفيهية التي تجعل الحياة أكثر راحة وسعادة مثل صناعة الثلاجات والسيارات وأدوات المطبخ الكهربائية الحديثة وغيرها، وكذلك التليفزيون والذي يعتبر سينما منزلية ودخول الصور المتحركة إلى كل منزل في جهاز صغير بالأبيض والأسود، وكان ذلك في حد ذاته حدثاً كبيراً يضارع اختراع السينماتوغراف ذاتها، ولم يكن يحسب بعد ما هو أثره أو مستقبله، فيما عدا قلة من الكتاب الفلاسفة أمثال المفكر الروائى الإنجليزي **جورج أورويل** الذي توقع في روايته المسماه «**١٩٨٤**» والمنشورة في عام ١٩٥٢ سيطرة هذا الجهاز بالكامل على عقل وذوق وفكر وعادات البشر، بحيث يصبح الكل في واحد مثل قطيع



صورة ٨٤ تحسن العدسات الضاغطة للصورة
أ– عدسة سكوب عادية – يلاحظ أنبعاج الوحة أفقياً عن طبعته.
ب– عدسة سكوب ماركة بانافيزيون محسنة. نحلاحظ أن الوجة أخذ أبعادة الحقيقية .

المواشي يقاد من الراعي.. وهذا الراعي بالطبع هو من وراء توجيه هذا الجهاز الخطير الموجود في كل منزل وزاوية.

كان لاستقبال الجمهور في أمريكا وبريطانيا للعروض التليفزيونية الجديدة أثراً سالباً وسيئا على صناعة الأفلام السينمائية حيث تراجعت إيرادات الأفلام في عروضها الأولى بنسبة تصل إلى حولي ٦٠٪ من الإقبال السابق وحتى في أشد أوقات الحرب حرجا.. التليفزيون.. هذا الوافد الشيطاني المزعج زلزل صناعة السينما في قلعتها هوليوود، وهي مركز هذه الصناعة في العالم والتي لها في

الاقتصاد الأمريكي استثمارات كبيرة للغاية، فهذه الدولة الفتية استطاعت أن تطوع فن وصناعة وتكنولوجيا السينما لتصبح من أهم ركائزها الاقتصادية، بجانب الاستثمار الأكثر أهمية في الدعاية للولايات المتحدة لكل ما هو جديد وجميل وصحيح وديمقراطي، حتى إذا كان ذلك يخالف الحقيقة، ومن زمن كانت السينما الأمريكية تعمل على هذا المنوال، ليس داخل الولايات المتحدة فقط، بل في كافة أرجاء المعمورة، وهذا ما جعل دورة رأس المال للفيلم الأمريكي سريعة ومربحة وكبيرة بشكل أساسي، فكان تراجع إيرادات عروض الأفلام ضربة قاتلة لهذه الصناعة الفنية العملاقة في داخل الولايات المتحدة وخاصة أن الطريق كان سهلا بالنسبة للسينما الأمريكية نظراً لتوقف الإنتاج الأوروبي تماما أثناء الحرب، وحتى حينما عاد كان ضعيفا وقليلا في هذا الوقت.

ولمحاربة التليفزيون تفتق الفكر الجديد في قلعة صناعة السينما بهوليوود عن اتباع ثلاثة محاور أساسية لاسترجاع إقبال الجمهور على مشاهدة الأفلام في دور العرض بطريقة جذب لا يستطيع مقاومتها بتاتا والثلاثة محاور هي:

أ- الإنتاج الضخم المبهر.

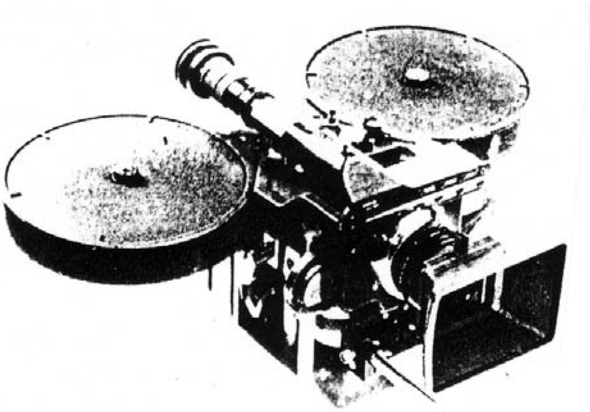
ب- الشاشة العريضة المتسعة.

ج- تصوير الأفلام بالألوان (وهو غايتنا الأكثر أهمية في هذا الكتاب).

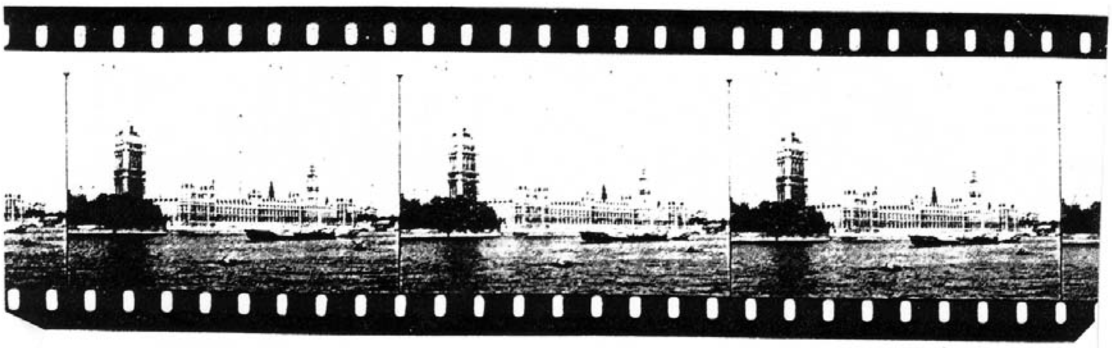
(أ) الإنتاج الضخم المبهر:

كان اختيار المواضيع التي تعج بالجماهير حيث تتحرك على الشاشة بضخامة وزحام وأبهة، هو ما طرحته الأفلام في تلك الحقبة، فرجعت إلى الماضي والتاريخ في الموضوعات التي تمس الديانة المسيحية واليهودية، وكذلك إلى عصور من التاريخ المصري واليوناني والروماني وخلافه، وبنيت لذلك الديكورات الكبيرة المتسعة لأجزاء من المدن والطرقات القديمة مثل طيبة وأثينا وروما أو القدس، وظهرت أفلام مثل «**الرداء**» The Robe وفيلم «**كوفاديس**»، وفيلم «**ملك الملوك**» King Of Kings عن المسيح عليه السلام، وأفلام من الماضي مثل «**أرض الفراعنة**» أو «**سنوحي**» أو فيلم «**حصان طروادة**» Helen of Troy أو فيلم «**غزاة الشمال**» The Viking، أو أفلام مليئة بالمغامرات في جو ساحر بين الأدغال والطبيعة الخلابة والغابات مثل «**عصفورة الجنة**» أو أفلام الغرب الأمريكي المليئة بالرصاص والقتل.

كانت الديكورات الضخمة وحركة المجاميع يعجز جهاز التليفزيون عن عرضها بجودة، ذلك الجهاز الصغير الذي لا تزيد شاشته وقتها عن ١٤ بوصة، لأن المجاميع



أ



ب

صورة ٨٥ أ- الكاميرا الفيستا فيزيون تعرض الفيلم بداخلها بطريقة أفقية وسميت الكاميرا الفراشة Butterfly لشكلها وهى خاصة بشركة بانافيزيون panavision الأمريكية .
ب- فى الفيلم كل ثمان ثقوب أفقية تحمل صورة واحدة، وبالتالى تكون الصورة فى الفيلم ضعف الصورة العادية الأكاديمية من حيث المساحة وبالتالى من ناحية الجودة الفوتوغرافية.

في تلك الأماكن الواسعة ستصبح داخل صورة الجهاز متناهية الصغر.

كما ظهرت بهجة الأفلام الغنائية والاستعراضية ذات الإنتاج الضخم كذلك وفيها الاستعراضات تحتشد بزخم وعدد كبير من مجاميع الراقصين وكان لأبطال الاستعراض والغناء أمثال **فريد استير**، **وجينجر روجرز** و**بنج كروسبي** و**جين كيلي** الصدارة في هذا النوع من الأفلام، وكما نعلم أن هذا النوع من أفلام التسلية والمتعة كان موجودا من قبل ولكن زاد عليه تلك التكاليف الباهظة والتعداد المبالغ فيه في مجاميع الراقصين، كما اشتهرت السباحة البطلة الممثلة **إستر ويليامز** في مجموعة أفلامها الاستعراضية الغنائية تحت الماء، وأفلام تمجد بطولة العسكرية

الأمريكية في الحرب المنصرمة، واستمرت نوعيات أخرى من الإنتاج ولكن هذا النوع المبهر من الإنتاج الضخم قد جذب الجمهور ونجح أول هدف بجدارة وعاد الجمهور لدور العرض.

(ب) الشاشة العريضة المتسعة

شاشة عريضة أكثر اتساعاً تساوي أزيد مرتين من مساحة الشاشة العادية– الأكاديمية– ويشمل هذا النظام للشاشة العريضة عدة أنظمة هي بتسلسلها التاريخي كالتالي:

– شاشة بنظام السينما سكوب Scope

– شاشة عريضة بنظام فيستافيزون Vistavision

– شاشة عريضة بنظام التكنيراما Technirama، ثم أصبحت بعد ذلك سوبر تكنيراما أكبر لهذا النظام وهو ما مهد بعد ذلك لنظام الفيلم ٧٠ مللي.

– شاشة عريضة بنظام سينيراما Cinerama

– شاشة عريضة دائرية بالكامل تسمى سيركراما.

– نظام الشاشة المجسمة.

ثم ظهرت بعد ذلك بزمن الأنظمة المجسمة والكراسي المتحركة وأخيراً نظام الشاشة العريضة القصوى IMAX، ولنأخذ فكرة عن كل نظام على حدة باختصار.

السينماسكوب

يقوم نظام السينماسكوب على أن توضع على الكاميرا عدسة خاصة ضاغطة للصورة Anamorphic Lens بحيث تكون الصورة الموجودة على مساحة الفيلم مقاس ٣٥ مللي مضغوطة ضعفين فى الاتجاه الأفقي، ولأن العدسة سكوب تغطي فعلاً مساحة أكثر من المساحة التي تغطيها العدسات العادية فهي تغطي ضعفي هذه المساحة أثناء التصوير، وبالتالي فإن لها رؤية متسعة أكثر، وهنا يجب أن نملأ تكوينات الصورة بأشياء كثيرة ومجاميع، وهو الشيء الذي أصبح ضرورياً في الإنتاج الضخم كما أوضحت.

وتتم كافة العمليات في التحميض والمونتاج والصوت والطبع بهذه الصورة المضغوطة، ولكن في العرض السينمائي يوضع أمام آلة العرض عدسة سكوب خاصة فاردة أو باسطة أو فارشة للصورة المضغوطة لترجع إلى أصلها المتسع الذي تم الالتقاط به، وبهذا نحصل على صورة تكون مساحتها على الشاشة ضعفي الصورة القديمة الكلاسيكية





صورة ٨٦ نظام الشاشة العريضة نصف الدائرية المسماة سينيراما

الأكاديمية، ولقد كان هذا النظام ملائما جدا للإنتاج الثري الضخم ذي المجاميع والإبهار في ذلك الوقت، وهذا بالمقارنة بجهاز التليفزيون الوافد الجديد يعتبر ضربة قاضية لنسبة مساحة الصورة وجودتها بالطبع، وتحسن نظام العدسة السكوب كثيرا بعد ذلك في تقليل عيوب البصريات في ضغط وفرد الصورة، حيث أصبحت صناعة هذه العدسات ذات إتقان تام في تلاشي هذه العيوب.

وكان نظام الإنتاج السائد وقتها في هوليوود، هو نظام احتكار الاستوديوهات الكبيرة لهذه الصناعة والفن، لذلك أسرعت هذه الاستوديوهات في تملك أنظمة خاصة بها تحمل أسماء مؤسساتها مثل- متروسكوب- سوبرسكوب- وارنرسكوب- ر. ك. و. سكوب- فوتوسكوب- سينماسكوب ٥٥- ديالسكوب الجديدة، وكان أول فيلم عرض في القاهرة فيلم «**الرداء**» وكانت دعايته تقول (بعد ٤ أيام يبدأ أول فيلم بالسينماسكوب).

ولقد عرض في سينما «**كايرو**»، وبالطبع تطلب ذلك تجهيز شاشة عريضة متسعة لهذه العروض، أما أول فيلم مصري صور بالعدسة السكوب، فكان فيلم «**في سبيل الحب**» وكان بالأبيض والأسود، أما أول فيلم مصري ملون سكوب فكان فيلم «**دليلة**»- ومن أشهر الأفلام السكوب التي أنتجتها السينما المصرية في بدايات العمل بهذا النظام فيلم «**رد قلبي**» وفيلم «**الناصر صلاح الدين**» (أنظر الصورة ٨٣/ ٨٤).



صـــــورة ٨٧ أول فيلم مجسم ألوان عرض فى مصـر فــى أوائـــل الخمسينيات من القرن الماضى.

نظام الفيستافيزيون

وهذا النظام لا يحتاج إلى ضغط الصورة كسابقه، ويعتمد على كاميرا خاصة يمر فيها الفيلم خلف العدسة بطريقة أفقية وليس رأسية مثل باقي الكاميرات المعتادة، ولهذا سميت الكاميرا بالكاميرا الفراشة لشكلها المجنح، كما سيكون تعريض الصورة الواحدة بالعرض ضعف مساحة الصورة العادية بالكاميرات السينمائية الأخرى، حيث تكون كل صورة مقابلة لثمانية ثقوب من شريط الفيلم أعلى وأسفل الصورة- الفيلم السينمائي العادي الـ ٣٥ مللي يتحرك رأسيا في آلة التصوير والعرض وتقابل الصورة من اليسار واليمين أربعة ثقوب فقط - إلا أن هذا النظام توقف سريعاً لتكاليفة الاقتصادية الباهظة واستعين بدلاً منه بتصغير وطبع الصورة على شريط فيلم ٣٥ مللي بنظام السينماسكوب (صورة ٨٥).

نظام التكنيراما

نظام للشاشة العريضة ابتكرته شركة تكنيكولور Technicolor الخاصة بالألوان، وهي تستخدم فيلماً سينمائياً مقاس ٣٥ مللي، ولكن بكاميرا خاصة شبيهة بالكاميرا الفيستافزيون، حيث يتحرك الفيلم أفقياً وكذلك يضغط المنظور المصور بنسبة ١ : ٢، ويحمل مساحة ثمانية ثقوب من أعلى وأسفل، وبواسطة آلة طبع في المعمل السينمائي خاصة، يتم طبع نسخ موجبة صالحة للعرض بنظام العدسات السكوب الفاردة للصورة على الشاشة.

إلا أن هذا النظام تطور بعد ذلك إلى سوبر تكنيراما الذي مهد الطريق إلى استعمال أفلام أعرض من مقاس ٣٥ مللي في التصوير، وصممت له كاميرات خاصة مقاس ٧٠ مللي، ويتحرك شريط الفيلم داخل الكاميرا رأسياً وليس أفقياً، وهو المتبع الآن.

نظام السينيراما

وهو نظام عرض الصورة على شاشة نصف دائرية وتقوم على التصوير بكاميرات عادية ٣٥ مللي، في نظام وضع ثلاث كاميرات مجاورة لبعضها بحيث تكون الوسطى في مركز الصورة، واليمني على اليمين، واليسري على اليسار، بحيث تصور الثلاث كاميرات معاً مساحة تصل إلى نصف شاشة دائرية، وتكون الفروق بين الثلاث كاميرات محسوبة وقياسية، وفي العرض كذلك يتم العرض بثلاث آلات عرض، كل آلة تغطي مساحة من الشاشة النصف دائرية في تزامن واحد، وهذا النظام لم يستمر كثيراً (صورة ٨٦).

نظام السيركراما

وهو نفس النظام السابق بتطور، بحيث تكون الشاشة دائرية بالكامل والجمهور في منتصف المكان، ويشاهد الجزء الذي يريده، فالكرسي يلف به حراً، ويتم التصوير بست كاميرات تغطي دائرة كاملة، ويتم العرض كذلك بست كاميرات، وكل من هذين النظامين لم يستمر لكونهما أنظمة عرض تصلح للملاهي والدهشة فقط وليس للدراما والأعمال الجيدة، وأغلب الأفلام التي تم إنتاجها بهذه الأنظمة لا تحمل إلا الإبهار البصري وبعيدة عن الدراما تماماً.

نظام الشاشة المجسمة

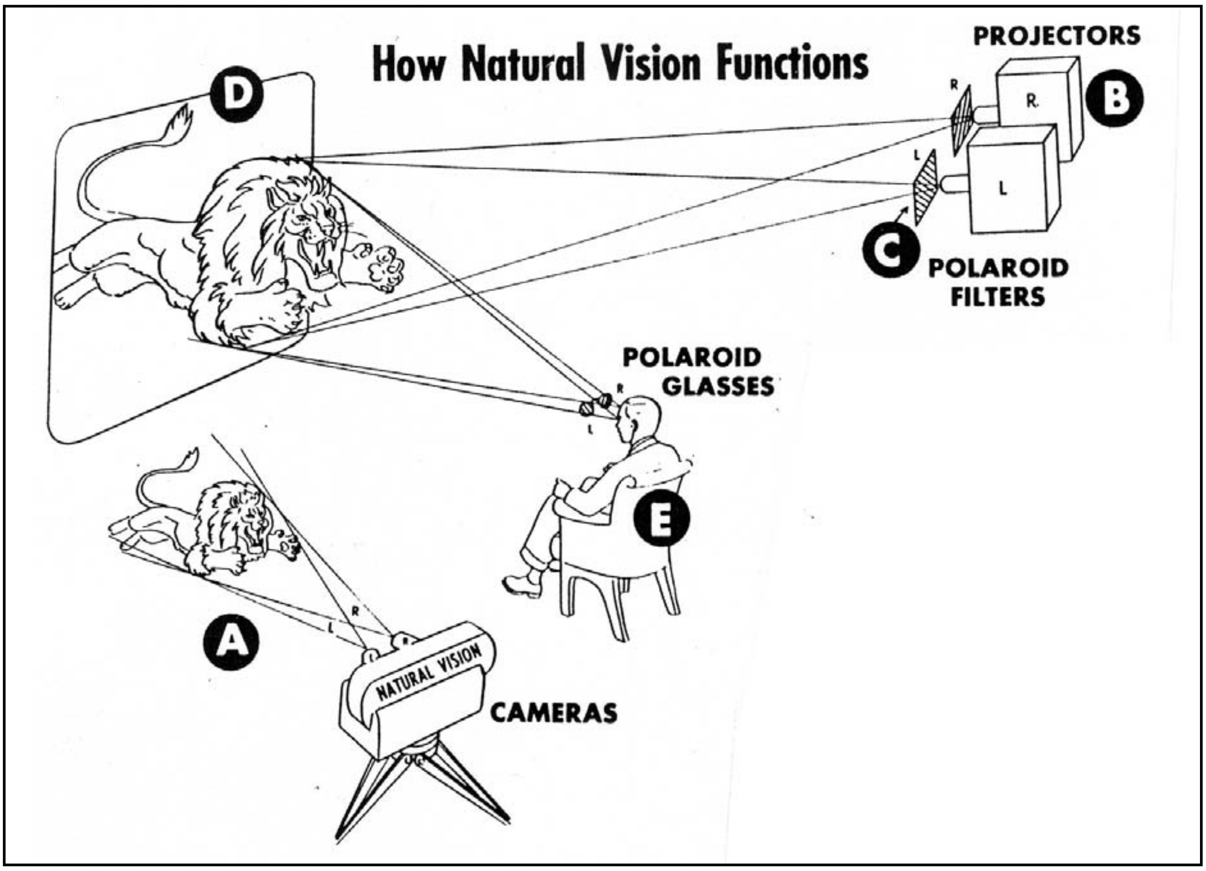
وهذا النظام يعتمد على تجسيم الصورة وكأنها بارزة من الإطار، ولقد شاهدت وأنا طفل أول العروض التي حضرت إلي مصر في سينما **ريفولي**، وكان يوزع علينا نظارة خاصة نلبسها أثناء العرض، هذه النظارة من الورق المقوى الكرتون وكل عين بلون.. واحدة عليها لون أحمر والأخرى لون أخضر.

وتقوم نظرية السينما المجسمة على أن الضوء يسير في اتجاهات أفقية واتجاهات رأسية، وهناك مرشحات خاصة تسمى مرشحات الاستقطاب نستطيع من خلالها أن نسمح بحزمة واحدة من اتجاه الضوء إما الأفقية أو الرأسية، ولذلك يتم تصوير هذه الأفلام بكاميراتين متلاصقتين تغطيان مساحة واحدة للصورة الملتقطة، ويوضع على الكاميرا الأولى مرشح استقطاب يمرر الأشعة الرأسية فقط، ونضع كذلك مرشحاً باللون الأحمر. بينما نضع على الكاميرا الثانية مرشح استقطاب يمرر الأشعة الأفقية فقط ونضع كذلك مرشحاً باللون الأخضر، وإذا نظرت إلى صورة هذين الفيلمين بعد طبعهما على بعض فى صورة واحدة ويكونان غير متطابقين تماماً، بالعين المجردة بدون أن ترتدي أي نظارة ستلاحظ أن الصورة غير دقيقة ومتداخلة الألوان.

أما إذا نظرت إلى الصورة في صالة العرض التي تعرض الفيلمين بجهازين متزامنين منفصلين وكل آلة عليها أمام العدسة مرشح استقطاب أحدهما لمرور الأشعة الرأسية والآخر لمرور الأشعة الأفقية، فإننا في هذه الحالة ومع استخدام نظارة خاصة تحمل كل عين فيها لوناً منفصلاً الأولى بلون أحمر ومرشح يمرر الضوء الأفقي، والثانية بلون أخضر ومرشح يمرر الضوء الرأسي، بهذا ستنتقل لنا الصورة في المشاهدة على الشاشة وكأنها بارزة أو مجسمة، وبالطبع كلما كانت الأحداث تعج بمؤثرات تجعل من الأشياء والأشخاص يتقدمون إلى الأمام بقوة كلما أحسسنا أننا سنصطدم بهم، ويتقدمون علينا.

وفى النظام الحديث الآن يكون العرض بجهاز واحد يحمل نسخة موجبة واحدة تم طبعها بهذا الشكل من الأزاحة اللونية .

ولقد تطور هذا النظام المجسم بعد ذلك عن طريق الشاشة العملاقة إيماكس IMAX وإن كانت هي غير مجسمة، وهي شاشة يصل ارتفاعها إلى ثمانية طوابق وتغطي الصالة بالكامل بقبة Doom ويصل عرضها على أكثر من ثلاثين متراً، ولقد كنت محظوظاً حين شاهدت الجيل الأول من هذا العرض في كندا في صيف ١٩٨١،



صورة ٨٨ نظرية السينما المجسمة عند التصوير والعرض والمشاهدة.



صورة ٨٩ الجمهور يرتدى نظارة الاستقطاب لمشاهدة الأفلام الملونة المجسمة.



صورة ٩٠ الممثلة مارلين ديتريس أثناء تصوير فيلم «حديقة الله» ملوناً بنظام التكنيكولور ذى الفيلمين، ويلاحظ لوحة الألوان الخاصة بإختبار الألوان فى مقدمة الصورة.

ثم شاهدت في بروكسل ببلجيكا الجيل الأخير منها عام ١٩٩٢ بهذا الإبهار الضخم وبالمناسبة يوجد عندنا نموذج أصغر كثيراً في مكتبة الإسكندرية، ولقد شاهدت التطور الأخير لهذا العرض العملاق في هوليوود في خريف عام ٢٠٠٠ بعدما أدخل عليه لزيادة الإبهار والتأثير نظام الجلوس على مقاعد متحركة تتقدم إلى الأمام وإلى الخلف وتميل يساراً ويميناً مع الأحداث الجسام التي تمر على الشاشة، فمثلاً يهجم الديناصور علينا فاتحاً فمه ويتقدم إلى الأمام ويميل الكرسي إليه وكأنك ستدخل في فمه، وكذلك تجسيم بالثلاثة أبعاد 3D وبالطبع في هذه الحالة نلبس نظارة خاصة تسلم لنا ونحن على باب الدخول، وبالطبع نظام الشاشة القصوى IMAX نظام غير مجسم، لكن نظام الشاشة القصوى المجسم بالثلاثة أبعاد IMAX 3D هو الأحدث في العروض الآن في كل أنحاء العالم.

وأحب أن أضيف أن هذا النظام جديد، حيث لم يكن موجوداً في منتصف القرن الماضي مثل باقي الاختراعات المبهرة، فأول عرض للشاشة القصوى IMAXكان في اليابان عام ١٩٧٠ (الصور ٨٧/٨٨/٨٩)، وكان السهم الثاني بالشاشة العريضة والمجسمة ناجحاً في استرجاع جماهير السينما.

(ج) تصوير الأفلام بالألوان

ونأتي للمحور الثالث والسهم الأخير في استرجاع السينما، وهو أن تكون كل الأفلام مصورة بالألوان، وأن تختفي بالتدريج الأفلام المصورة بالأبيض والأسود، وقد أخذ ذلك زمناً طويلاً نسبياً في هذا الموقف لطبيعة وتكنولوجيا الألوان والفيلم الملون.

كان نظام التصوير المسمى تكنيكولور Technicolor الثنائي الفيلم نظاماً سيطر على صناعة الفيلم الملون الأول من ناحية الجودة، ثم أعقبه نفس نظام التصوير الملون بالتكنيكولور الثلاثي الأفلام، وكانت الكاميرا تحمل بداخلها ثلاثة شرائط للفيلم بالأبيض والأسود، وكل فيلم عليه لون واحد أساسي (أزرق- أخضر- أحمر) ثم عن طريق المعمل يطبع بطريقة معينة تسمى بالطبع بالتشبع يطبع الثلاثة ألوان بالصبغات الثلاث على الفيلم الموجب، كان هذا النظام درة التصوير الملون في العالم.

إلا أن ظروف الحرب بعد ذلك والتكاليف المرتفعة في تشغيله وبطء أفلامه الحساسة، مما يستدعي استعمال إضاءة قوية وكثيرة، كما أن حجم الكاميراً الخاصة به كبير أكثر من المعتاد، كما أن الشركة المحتكرة لهذا النظام كانت تتحكم في السوق وتفرض شروطها وتبالغ في تكاليف إنتاجها، كل ذلك جعل هذا النظام الملون بالتكنيكولور غير مجد اقتصادياً بالرغم من الشهرة والدعاية التي صاحبته على أنه النظام الوحيد الذي يعطي الألوان في أحسن حالتها وقريبة جداً من طبيعتها.

هذا ما حدث في الولايات المتحدة الأمريكية، أما في أوروبا فقط كان هذا النظام الطرحي للفيلم الملون الواحد داخل الكاميرا والذي اخترع في ألمانيا النازية في شركة أجفا -AGFA كما أوضحت من قبل هو الأكثر أهمية والأرخص، إلا أنه لم ينتشر لظروف الحرب، وبانتهاء الحرب أخذ هذا النظام لشركات مختلفة وبأسماء تجارية عديدة سواء في الغرب أو الشرق .

وبالرغم من القصور الذي كان في بعض ألوان الصبغات في هذا الفيلم الطرحي الملون ذي الثلاث طبقات، إلا أن إضافة شركة إيستمان كولور لنظام القناع MASK جعل ألوان الصبغات وبالذات الزرقاء لا تدخل على باقي الألوان الأخضر والأحمر، مما ساعد كثيراً على جودة الصورة الملونة.

وأصبحت الأفلام الملونة في هذه الحقبة تتنافس بين الأنظمة الملونة المختلفة، وكما حدث مع شراء الاستوديوهات لحق وضع اسمها على المنتج في العدسة السكوب،



صورة ٩١ ملصق دعاية لفيلم مصور بالألوان بطريقة ماجناكولور، إسمة «رجل وادى قوس قزح».

لاحقتنا مواد الدعاية للأفلام بأن الفيلم ملون بالألوان الطبيعية، أو أن الفيلم ملون بالتكنيكولور أو أن الفيلم ملون بطريقة الماجناكولور، أو أن الفيلم بوارنر كولور، أو ملون بنظام دي لوكس DELUXE أو ملون بطريقة كوداك إيستمان كولور East-man Color، وكان لهذا النظام الأخير السيطرة الكاملة على الإنتاج السينمائي الملون ليس في الولايات المتحدة فحسب بل في أوروبا كذلك.

وبهذا نكون قد أنهينا رشق السهم الثالث في الخطة التي وضعتها هوليوود لاسترجاع الجمهور إلى دور العرض وفعلاً حدث ذلك وزاد الإقبال على الأفلام في الولايات المتحدة أكثر من قبل، وحتى بعد دخول محطات الإرسال والتليفزيونات في أنحاء كثيرة من العالم، لم تتأثر السينما وإنتاجها بهذا الوافد على الأقل حتى الآن، ولقد دخل التليفزيون مصر وسوريا معاً عام ١٩٦٠ في أعياد الثورة، حيث كنا دولة واحدة وقتها بالوحدة التي تمت عام ١٩٥٨ (الصورة ٩٠/٩١).

ما هي سمات ألوان هذه المرحلة

كانت الألوان في مجملها في هذه الفترة تقترب من الاستعمال الطبيعي الواقعي لمفهوم الألوان في الحياة ذاتها، وكانت الأفلام التاريخية تأخذ نفس المنعطف لقصور حساسية الأفلام وبطئها، فكان البعد التاريخي للألوان في إعطاء الصورة جواً عاماً ملائماً للزمن الماضي الذي ليس به مصابيح كهربائية، بل شموع وقناديل الزيت ومسارج الشحم، كان ذلك غير مطروق تماماً لعدم تلبية صناعة الخام الملون لهذا، وإن كان هذا تواجد بعد ذلك كما سنعلم من فصول الكتاب فيما بعد.

أما الأفلام الاستعراضية الغنائية فكانت في مجملها ذات ألوان صريحة نقية متشبعة وذات درجات نصوع عالية وتميل إلى ألوان البهجة وراحة البال والنفس مثل الألوان البيضاء والوردية والبرتقالية والأزرق الفاتح – اللبني– والبنفسجي والأخضر الفسدقي، وتطلب استعمال الألوان بكثرة في هذه الأفلام أن تتواجد مهنة فنية جديدة لتنسيق هذه الألوان وجعلها في هارمونية مقبولة وغير فارغة، فقام كثيرون من فناني التشكيل بالعمل كخبراء في تنسيق الألوان في الأفلام، حتى تحمل نوعاً من القبول المتجانس اللوني، وإن كان هذا حدث في الخارج إلا أنه للأسف لم يحدث عندما بدأنا نصور أفلامنا بالألوان، ويظهر هذا جلياً في مرحلة الألوان الأولى في أفلامنا بالرغم من أن أول فيلم مصري ملون بالكامل «**بابا عريس**» عام ١٩٥٠ أحضر له مدير تصوير خاص من الخارج وهو «**ويلي فيكتور فتش**» وكذلك أخوه كمنسق ألوان، وكان الفيلم من إنتاج «**ستوديو نحاس**» وإخراج **حسين فوزي**.

واستمرت الأفلام في السينما العالمية تنتهج هذا الأسلوب اللوني عقدين من الزمن تقريباً قبل أن يأخذ اللون في العمل الدرامي الفيلمي منعطفاً آخر مغايراً تماماً للمفاهيم السابقة وإن لم يلغها، هذا المنعطف الجديد جعل للون قيمة وفهماً جديداً وأصبح تطور استخدامه كمؤثر درامي خطوة جديدة للرقي بأدوات هذا الفن الجميل.

الباب الثالث

١- مرحلة الاستنارة اللونية.
٢- قوة تأثير اللون في السرد الدرامي للفيلم.
٣- المرجعية التشكيلية للسينمائيين.
٤- التحكم في لون الصورة السينمائية.
٥- الألوان في ما بعد التصوير.
٦- الألوان واستعمالها الآن.

١- مرحلة الاستنارة اللونية

الحقيقة أنه مع دخول اللون على صناعة الصورة السينمائية بالمفهوم الذي أطلقه المخرج الروسي **سيرجي إيزنشتاين** في العقد الثالث من القرن الماضي بقولته الشهيرة «لا تقل ملوناً، ولكن قل بالألوان» قد فتح الباب واسعاً للفن السابع لأن يستعمل الألوان بطريقة أكثر فاعلية وقيمة، وليس مجرد ألوان للبهجة أو ألوان متشابهة للطبيعة.

وفي هذه المرحلة بالذات حيث كانت الألوان وليدة وفي مرحلة التعثر والعتمة كما يقول المؤرخ الناقد الفرنسي **مارسيل مارتان** في كتابه **اللغة السينمائية**، كان هذا الوافد الجديد مطلوباً له دور مهم وليس– شخبطات– لونية فظيعة كما شبهها مارتان، وتساءل هل الألوان ضرورية في الأفلام الأسطورية والاستعراضية الغنائية– الميوزكهول– والمغامرات في الطبيعة والتسجيلية والرسوم المتحركة؟ وليبقى فيلم الأبيض والأسود صانع الدراما المحببة إلي النفس والسرد الفيلمي المشوق، كان يحبذ ذلك للقصور الذي كان ظاهراً وقتها في نوعية الألوان والتي كان على رأسها طريقة التكنيكولور، حتى انه استبعد أفلام الموضوعات السيكولوجية والدراما الفيلمية ذات الطابع الداخلي البحت وصراعات الضمائر التي لا تنتظر الشيء الكثير من اللون.

ولكن يؤكد **مارسيل مارتان** عن مفهوم دور اللون في الأفلام إذ ينبغي أن يكون اللون في الفيلم قيمة درامية وليس فقط قيمة تصويرية ووصفية، ولا يعني هذا أنه ينبغي أن يكون اللون أقرب ما يمكن إلى الإخلاص للواقع (على الأقل في الأفلام الواقعية)، بل إنه ينبغي أن يساهم في الحدث ويتابعه في موازنته للدراما، ويرى أن الديكور وألوانه تكون مناسبة لذلك تماماً، وأن اللون يمكن في هذه الحالة أن يعبر بطريقة فنية عن الدراما الداخلية للشخصيات.

نحن هنا أمام مؤرخ وناقد في مرحلة الألوان في الأفلام لم يتضح نضجها بعد، ولكنه يرى أن الألوان مهما تكن يجب أن تخدم الدراما في المقام الأول، وفي مرحلة مبكرة من ظهور الألوان.

وفي نفس المرحلة تقريباً نرى رأي الناقد السينمائي المجري **بيلا بالاش** في كتابه «**نظرية السينما**» وهو من أهم الكتب التي ظهرت مفسرة لفن السينما وفلسفتها إذ يؤكد أن اللون في الفيلم لا تكون له دلالة فنية إلا إذا عبر عن تجربة سينمائية معينة، ومن بين أخطار الفيلم الملون ذلك الإغراء بأن نكثر من تلوين اللقطات على أساس تأثيرها التصويري الثابت كالرسم، أو محاولة التباري مع التأثيرات الفنية للرسم، وان المبرر الفني الوحيد للسينما الملونة يكمن في التعبير اللوني المتحرك، إن الألوان في الفيلم في حالة حركة لو أتيح لها من جانب حرفيتها قدر كاف من الحساسية لتسجيلها، وكانت هذه الحساسية ناضجة بحيث تستطيع استيعابها، فإن ذلك من الممكن أن يفتح آفاقا شاسعة من التجربة الإنسانية لا يمكن أن تجد التعبير عنها في أي فن آخر، وفي الرسم بصفة أخص لأنه أعظم الفنون وأعرقها، لأن الرسام قد يرسم وجها تعلوه حمرة الخجل، ولكنه لا يستطيع أبدا أن يرسم وجها شاحبا تنتابه حمرة الخجل فتبعث الدفء فيه شيئا فشيئا حتى يصبح في حمرة الورد، وهذه في رأي بالاش قيمة الألوان الأساسية في السينما.. إنه يرى أن اللون عنصر متحرك مع الدراما، وأن الواقع حدث متحرك وليس في حالة ثبات وجمود، ويصف بالاش مشهداً من فيلم روسي ملون كمثال لرأيه، فيه يرى رئيس عمال فظ يتابع فتاة بالاهتمام ولا يلقي منها ترحيباً، وتصده الفتاة بسخط شديد ونرى لون عينها الأزرق الصافي يدكن وتشوبه التعاسة غاضبة، وبهذا تستطيع الألوان عن طريق تغييرها–حركتها– أن تعبر عن مشاعر وانفعالات لا يمكن أن تبوح بها تعبيرات الوجه وحدها دون اللون.

ويضيف **بالاش** أنه ينبغي في الفيلم الملون أن نحقق انسجاماً بين الألوان المتتابعة

في المشهد واللقطة، فكثيرون يفضلون الانسجام اللوني الرمادي في الفيلم الأبيض والأسود، ويرون أن اختلاف الألوان في الفيلم الملون لا يخلق انسجاماً وأن الفيلم الملون أكثر حدة مع ألوانه بعكس الفيلم الأبيض والأسود الذى هو أكثر نعومة وسلاسة بصرية ,ويرون أن التكوينات الملونة تبدو أضخم وتتداخل في بعضها البعض بصعوبة أكثر جداً من صور الضوء والظل والرمادية.

إن التشابه أو التنافر بين الألوان يقوم بدور مهم جداً في عملية المونتاج بالنسبة للفيلم الملون، ليس هذا لأسباب شكلية فحسب، ولكن لأن للألوان تأثيراً رمزياً غريباً، وقوة مذهلة على إثارة تداعي الأفكار والإيحاء بالعواطف.

وللألوان أبعاد وأعماق أكبر بكثير من الأبيض والأسود، وهي أساسية في إدراك البعد الثالث، حيث نستشعره بقوة كبيرة.

يعتبر المخرج الروسي **سيرجى إيزنشتاين** من أهم المنظرين للون في السينما في فترة مبكرة من دخول الألوان إلى الأفلام، بل إنه يحمل بجانب اللون نظريات عديدة في موسيقى الصورة وانسجامها مع الموسيقى النغمية ومع اللون ومع المونتاج والإخراج، وهو يفسر ذلك بقوله.. «إن حركة الصوت- ويقصد الحوار والمؤثرات الصوتية- مع حركة الضوء وحركة النغمة مع حركة اللون»، وبهذا يتساءل **إيزنشتاين** في مذكراته المترجمة إلى العربية في كتابين **«مذكرات مخرج سينمائي»** و«**الإحساس السينمائي**»، ما هو العنصر البصري الذي يعكس هذا النمط الجديد من الحرك التي أدخلتها النغمات في بحثنا هذا؟ .. من الواضح أن هذا العنصر سيكون هو الآخر عنصراً ذا حركة متذبذبة (على الرغم من طبيعة تكوينه العضوي المختلف)، ويتسم هو الآخر بسمة النغمات، هذا المعادل البصري هو اللون وفي درجة تشابه غير تامة يمكن أن تتطابق درجة الصوت مع حركة الضوء، وتتطابق النغمة مع اللون.

ويضيف أيزنشتاين أن اللون هو أكثر مشاكل الفيلم إلحاحاً ومباشرة في هذه الأيام- في وقتها بالطبع - وأيضاً بسبب آخر أكثر أهمية وهو أن اللون كان منذ أمد بعيد وما يزال يستخدم لتقرير قضية التطابق بين الصورة والصوت، سواء كان هذا التطابق مطلقاً أو نسبياً، كما يستخدم ككاشف لعواطف إنسانية معينة، ولهذا على وجه اليقين أهميته القصوى بالنسبة لمشاكل الصورة (السمعية- البصرية) ومبادئها.

وأن أكثر تقدم واضح مؤثر لمنهج ما من مناهج البحث يمكن أن يكون في مجال

التوافق الزمني للألحان بالنسبة لملاء مة التحليل البياني في ميداننا الأساسي لإنتاج الأبيض والأسود، ولذلك فنحن نولي وجهنا شطر قضية ربط الموسيقى مع اللون التي ستؤدي بنا بدورها إلى التفكير في هذا الشكل من التوليف الذي يمكن أن نطلق عليه اسم كروموفونيك Chromophonic أو التوليف بين اللون والصوت.

ويا له من عمل ضخم أن نزيل الحواجز بين النظر والصوت، بين العالم المرئي والعالم المسموع، وأن نصل إلى وحدة وإلى صلة متجانسة متسقة بين هذين العالمين اللذين يقفان على طرفي نقيض.

وأورد أيزنشتاين مثالاً لتسهيل الفهم، وكتب قصيدة وأرفق بها موسيقى ونوع اللون الذي يراه وهي:

الكلمات: في حزن أخذت تتجول أحلى الفتيات..

الموسيقى: نغمات آلة الفلوت، حزينة شجية..

اللون: زيتوني ممزوج باللون القرنفلي واللون الأبيض..

الكلمات: تتغنى بأغنية مرحة كطائر القبوة..

الموسيقى: نغمات رقيقة، ترتفع وتتوالى دقيقة في تتابع سريع..

اللون: أزرق داكن يمتزج بلون قرمزي ولون أخضر يميل إلى الإصفرار..

الكلمات: ويسمعها الإله في معبد الخلق..

الموسيقى: مهيبة وشامخة..

اللون: مزيج من أروع الألوان أزرق- أحمر- أخضر يزيدها بهاء أصفر الفجر ولون الأرجوان ويذوبان في لون أخضر وأصفر شاحب..

الكلمات: وترتفع الشمس فوق الجبال..

الموسيقى: صوت جهير، خفيف (باص)، مهيب، ترتفع منه نغمات من وسط دون تداخل..

اللون: ألوان صفراء براقة تختلط بلون الفجر وهي تذوب في لون أخضر ولون أصفر يميل إلى البياض..

الكلمات: وتشرق فوق زهور البنفسج في الوادي..

الموسيقى: نغمات تخفت في رقة ونعومة..

اللون: بنفسجي يتناوب مع الألوان الخضراء المختلفة..

ويكفي ذلك للدلالة على نظرية أيزنشتاين على أن الألوان هي الأخرى لها قدرة على التعبير عن عواطف الروح، ولا ننسى أن هذا الرأي وهذا التفكير منه كان في مرحلة مبكرة لاستعمال الألوان في السينما.

كما يرى أيزنشتاين أنه يجب علينا عندما نتناول مشكلة اللون في الفيلم أن نفكر قبل كل شيء في المعنى المرتبط باللون المستخدم، ويرى ألا يجب علينا أن تكون الصرامة التشكيلية التي تتصف بها الشاشة تتحول فجأة إلى قطعة من القماش المنقوش بألوان زاهية، أو إلى بطاقة بريد ملونة بألوان كثيرة الزخرفة، فنحن لا نريد أن نرى مثل هذه البطاقات على الشاشة، نحن نريد أن تعرض لنا هذه الشاشة الجديدة الألوان في وحدتها العضوية مع الصورة والموضوع، مع المضمون والدراما، مع الفعل والموسيقى، فاللون بالإضافة إلى هذه العناصر يكون وسيلة جديدة قادرة من وسائل قدرة الفيلم على التأثير وأسلوباً جديداً في لغة الفيلم.

لذا يجب أن تشترك كل عناصر التعبير السينمائي في صنع الفيلم على أنها عناصر الفعل الدرامي، ومن هنا يكون الشرط الأول لاستخدام اللون في الفيلم هو أن يكون اللون ولأقصى حد عاملاً درامياً.

واللون في هذا المقام مثل الموسيقى، فالموسيقى في الأفلام تتسم بالجودة عندما تكون ضرورية، واللون كذلك سيتسم بالجودة عندما يكون ضرورياً.

إذن هما الاثنان وليس غيرهما من العناصر – وهذا رأي أيزنشتاين– عندما وحيثما يستطيعان أن يعبرا أو يفسرا عن الدراما على أكمل وجه ممكن، ما يجب نقله أو قوله أو إظهاره في اللحظة المحددة من تطور الفعل.

ويجب إيجاد فهم أوسع للون من خلال العرض الدرامي للعنصر النشيط الموجود بداخله، وهذا العنصر الذي يعبر عن الحافز الواعي والإرادي في الشخص الذي يستخدم اللون مميزاً عن حالة الأمر الواقع غير المحدد لأي لون معين في الطبيعة، وهناك فارق بين منهاج تطور قوة التعبير اللونية، وحالة اللون في الطبيعة وفي الظواهر الطبيعية، حيث يوجد اللون على الرغم من إرادة الشخص الذي يخلق شيئاً لم يوجد من قبل من شيئ موجود أي شيئاً يساعد على التعبير عن أفكار ومشاعر الشخص الخالق.

وما إن نتناول اللون من هذا الجانب حتى ندرك وجود موقف مألوف فنرى أن المشكلة التي نواجهها عندما نجتهد للسيطرة على استخدام اللون بطريقة خلاقة كثيرة الشبه بالمشكلة التي قابلناها عندما كان علينا أن نسيطر على التوليف ثم على تركيبات السمعيات والبصريات بعد ذلك.

ولذلك مثلاً يجب الفصل بين اللون البرتقالي وبين لون البرتقالة قبل أن يصبح اللون جزءاً من نظام من وسائل التعبير والتأثير الذي يسيطر عليها الوعي.

وفي كتاب «**عالم الفيلم**» للناقد «**إيفور مونتاجي**» يرى أن السينمائي يستطيع استخدام الألوان من أجل الحصول على تأثير معين بدلاً من أن يستخدمها بالأسلوب الطبيعي، أي يستطيع أن يختار من بينها وأن يرتبها طبقاً لأثرها الدرامي بدلاً من أن يكتفي بمجرد تسجيلها كما هي.

ويحدد «**جون إيزود**» في كتابه «**قراءة الشاشة**» الذي ترجمه للعربية الأستاذ **أحمد الحضري**.. (تؤثر الألوان دائماً في الطريقة التي يتجاوب بها المتفرجون مع ما يشاهدونه، ويحدث هذا حتى في الحالات التي تستخدم فيها الألوان بدون عناية كافية، ورغم ذلك وبما أن الصورة السينمائية بما فيها من صفات مضيئة تقترب إلى حد كبير إلى نقاء الألوان التي نراها في الأحلام والرؤى، عنها إلى الواقع، إن الجاذبية السحرية التي تتمتع بها ألوان الأفلام تكشف عن نفسها في كثرة ما يصف الناس الفيلم بأنه يشبه الحلم، إن الفيلم يقود متفرجيه إلى تجربة غامضة سحرية».

وأصبحت قضية اللون شاغل النخبة المثقفة من السينمائيين والنقاد والمفكرين وكيف يوظف في الصورة السينمائية، كما استعان كثير من المفكرين بتفسيرات الألوان وفلسفتها عند الشاعر الألماني **جوته**، بل والتطور الحياتي في أوروبا للون في العصور الوسطى والنهضة كما أوضحنا سابقاً في الباب الأول من الكتاب.

ولهذا حين قال سيرجى أيزنشتاين قولته الشهيرة «لا تقل ملوناً، ولكن قل بالألوان» حتى يستبعد فكرة تلوين الأفلام تماماً، ولتصبح الألوان في الفيلم حدثا متحركا دراميا في الفعل العام والأهم.

وكانت لهذه الآراء بجانب آراء فناني الفن التشكيلي صدى على مر السنين القادمة بعد ذلك في صناعة جمال وفنية الفيلم الملون.

٢- قوة تأثير اللون في السرد الدرامي للفيلم

أنا أومن بأن اللون في الأفلام بجانب أنه واقع حي تسجيلي، إلا أنه كذلك يمكن أن نتدخل به كمفردات لونيه تساعد وتدلل على أشياء حسية وسيكولوجية وانطباعية وفسيولوجية ورمزية في المشهد السينمائي، هذه الدلالات بطريقة لا شعورية تساعد الدراما المرئية، وهذا ما أحببته في الألوان سينمائياً، كما هو ظاهر في الفن التشكيلي فإن عمل ورؤية الفنان الذاتية هي ما يظهر على اللوحة بعدما شكلها وجدانه وعقله وأحاسيسه وفنه، لنتلقاها نحن كمشاهدين بالقبول والاستحسان أو الرفض.

إن رؤيتي لقضية وقيمة الألوان في السينما وفي عقلي شبيهة بمنطق الفنان التشكيلي، مع عدم إغفال باقي عناصر تصنيع الصورة في السينما، وأن السينما فن جماعي في الأساس.

ما أحبه وأؤمن به عبرت عنه كتابة في مرحلة تكويني الفني، قبل أن أمارس التصوير السينمائي كمحترف، وربما يكون في عرض بعض عناوين المقالات التي كتبتها ما يعطي فكرة عن ذلك الاهتمام المبكر بقضية اللون في السينما، أما العناوين فهي كما يلي:

«قضية اللون والسينما»
«الألوان في فيلم الخيول النارية »
«الألوان في فيلم تكبير »
«الألوان عند كلود ليلوش»
«الأسلوب السينمائي في تقديم الأغنية»
«عن قصة الحي الغربي»
«سينما الشباب والجوائز العالمية »
«الألوان في الفيلم المصري »

وهذه المقالات نشرت في الفترة من عام ١٩٦٨ إلى عام ١٩٧٠ في «**نشرة نادي السينما**» و«**نشرة جمعية الفيلم**» و«**مجلة الكواكب**» و«**مجلة السينما والمسرح**»، كانت هذه الفترة يمكن أن نطلق عليها فترة استعمال الألوان بفنية لكثير من فناني السينما المبدعين في العالم، وكان هدفي أن أبين للقارئ وأؤكد لنفسي كذلك مدى التطور الذي كان يحدث وقتئذ في بلورة قيمة ومعنى الألوان سينمائياً، حيث وجدت الألوان مكانها درامياً بالكامل في الأفلام الطليعية وقتها كما سنعرف بإسهاب في هذا الجزء من الكتاب، وكان يحز في نفسي أن قضية اللون لم تحظ بنفس الاهتمام في السينما المصرية إلا بقدر قليل من فنانين قلائل، ولقد أصبحت الألوان الآن في الأفلام الأجنبية ذات مستوى رفيع من الإبدا ع، وتجاوزت الكثير من المفاهيم السابقة إلى آفاق أوسع وأصبح لها استخدامات واتجاهات عديدة ومختلفة، وهو ما سأحاول بيانه لاحقاً.

وفي استعراض للأفلام وألوانها، فأنا سأكون تحت تأثير منهجين.. أولهما ما أفضله دائماً وهو المشاهدة، وهو ما حدث معي في السواد الأعظم من هذه الأفلام، ولكن كذلك هناك أفلاماً لم أشاهدها وقرأت عنها في أكثر من مرجع، وفي كلتا الحالتين سأكون صريحاً مع القارئ في إعطائه المعلومة التي اقتنعت بها.

ومما لا شك فيه أن المشاهدة بالنسبة لي أفضل، ولكن لظروف عدم توافر الكثير من الأفلام الجيدة في بلادنا واحتكار الفيلم الأمريكى فقط لسوق العرض المصرى، وهو ما لم يكن يحدث في الماضي حيث أن سوق الفيلم كان به العديد من العروض الأوروبية الشرقية والغربية بجانب الفيلم الأمريكي، ولهذا فإن صعوبة الحصول على أفلام غير امريكية لا يمكن التغلب عليها إلا بالسفر إلى الخارج وهو مقياس ما أجمع من أفلام تهمني في دراستي هذه.

وهذه الأفلام –النماذج– التي سأكتب. عنها سواء لمخرجين أو لمديري تصوير قد استقر الرأي لدي كثير من النقاد والباحثين السينمائيين في مقالات ومؤلفات مختلفة على ان استعمالاتهم للألوان بطرق ابتكارية ساعدت كثيراً الدراما المرئية في الأفلام.

تقول الناقدة **كلود إدمون مايني** عن تأثير الفيلم على الجماهير.. «إن السينما تؤثر مباشرة على الروح الحساسة، إنها تخاطب الحواس دون أن تكون ملزمة بالمرور على وسيط من الفهم، وهي لذلك لا تفتأ تهدد فنون اللغة، إنها حصر الوعي الإنساني في الجزء الواضح منه، ولا تخاطب إلا إياه».

وبهذا ننظر للون واستغلال كثير من المخرجين له بشكل أو بآخر في أن يكون وسيطاً في الفهم يحمل تلك الخطابات مباشرة أو بشكل غير مباشر. ومن خلال قراءاتي أسوق بعضاً من هذه الرؤى.

يشكو بعض المخرجين من أن اللون قد يسيطر أحياناً بطريقة غير مقصودة على الصورة وبعيداً عن رغبتهم وهو عكس منطق الأحداث أو الدراما، ويرى المخرج «**ألفريد هيتشكوك**» في هذه المشكلة أن عليه أن يكبت اللون قدر الإمكان، حتى انه يستخدم في بعض أفلامه غياب اللون كتعليق رمزي مناسب على نضوب الحياة في المجتمع الشيوعي في فيلم «**توباز**» TOPAZ يستعرض لنا في مشهد العناوين عرضاً عسكرياً سوفيتياً تم تصوير كل شيء فيه حتى الناس باللون الأزرق الرمادي الغالب، النجوم الحمراء فقط على الراية الضخمة وقبعات الجنود، بهذا الشكل أعطى هيتشكوك رأيه باللون في مجتمع بأسره في لمحة ذكية لونياً، سواء كان مخطئاً أو غير مخطئ، لكنه عبر بهذا اللون الأزرق الرمادي الكئيب عن مجتمع مغلق ميت لا حياة فيه.

بينما نجد المخرج **توني ريتشارد سون** يستخدم في فيلم «**توم جونز**» الألوان الخضراء المخملية الفخمة في الريف والتي تصطدم بتباين درامي مع أحد الأحياء الفقيرة في لندن في القرن الثامن عشر، أحياء أفرغت من كل لون عدا البني الباهت والزرقة الرمادية والأبيض المصفر.

ومن المعروف تاريخياً في تاريخ الشعوب في مراحل من تطورها وبالذات في مراحل التأخر والفقر في القرن السابع عشر والثامن عشر أن الألوان في مكونات حياتهم في الملبس وكل شيء كانت تميل إلى الألوان القاتمة كما يقول الباحث.

ويرجع ذلك إلى الحالة الاجتماعية بشكل أساسي، ولكن هناك الاستثناء كحالة الهند بالذات لطبيعة الألوان في منظومة شبه القارة.

بينما نجد المخرج الإيطالي **فيتوريو دي سيكا** قد استخدم اللون في فيلمه «**حدائق فنزي كونتينيز**»، والفيلم جرت أحداثه في إيطاليا الفاشية، حيث نجد الجزء الأول من الفيلم غني بالألوان الحمراء الذهبية المشعة وبأغلب درجات اللون الأخضر، وعندما يسيطر النازي ويستفحل الظلم ويزداد وحشية تبدأ الألوان بالاختفاء خلسة وبالتدريج حتى تصبح الصورة عند نهاية الفيلم وقد غلب عليها اللون الأبيض والألوان الزرقاء الرمادية والبني الباهت.

بينما نجد مخرج مثل الفرنسي **جان لوك جودار** في فيلمه «**نهاية الأسبوع**» يقدم الألوان البراقة التي تقدم لنا المادية الضحلة لحياة المدينة بدقة، أو المخرج **بوب فوس** في فيلمه «**كاباريه**» الذي تدور أحداثه في ألمانيا الثلاثينيات وبداية نشوب الحزب النازي.. هنا الألوان – عصابية – بشكل مناسب مع التأكيد على بعض الألوان المفضلة في هذا الزمن، كاللون البنفسجي الغامق والأخضر الحاد والبنفسجي الفاتح والألوان المركبة بشكل صارخ كالذهبي والأسود والوردي.

بل إننا نجد استعارة كاملة للفن التشكيلي مع فن السينما بتداخل كامل مثلما فعل المخرج **آلان باركر** في فيلم «**الحائط**»، وإذا كان اللون كأحد عناصر الحياة والفن التشكيلي قد استعمل فنياً كما سبق، إلا أنه كثيرا ما استعانت به السينما في الأفلام الأبيض والأسود وقبل أن تصبح السينما ملونة بمرجعية تشكيلية من الرسم إلى شاشة السينما، كما سنلاحظ في الفصل القادم من الكتاب.

وقد يكون من المفيد حسب ذاكرتي أن استرجع بعضا من التصرفات اللونية في سينما شابة وقتها وهي السينما التشيكية في حوالي عام ١٩٦٨، عندما انطلقت بعض أفلامهم في أسبوع الفيلم التشيكي تعبر بشكل به ثورة فنية ولونية كانت وقتها ذات حداثة كاملة، ولقد كتبت وقتها.. «في تأثيرات الألوان في هذه السينما الشابة نجد اللون الواحد وتأثيره النفسي كما حدث في فيلم "**ليموند جو**" و"**زهرات اللؤلؤ**"، وفي الفيلم الأخير للمخرجة "**فيرا كيتلوفا**" استعملت نوعاً من الطبع البصري المتكرر بإزاحة بسيطة بين الصورة والأخرى حيث يصبحا متطابقين في الصورة بتلك الإزاحة اللونية، وفي فيلم "**عندما يدخل القط المدينة**" وهو من النوع الفانتازي، نلاحظ التأثير اللوني المستخدم في الفيلم بمهارة كبيرة حين يتكيف لون الشخص على حسب طبيعته إن كان طيباً أو خبيثا أو محبا وهكذا».

- **أنطونيوني فيلسوف اللون**

مايكلأنجلو أنطونيوني مخرج إيطالي درس الهندسة، وأفلامه بالأبيض والأسود كانت تحليلاً فلسفياً تأملياً للعلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع الإيطالي البورجوازي، وفي أول أفلامه الملونة عام ١٩٦٤ «**الصحراء الحمراء**» Red Desert، استعمل الألوان كما لم يستعملها أحد من قبل، بجرأة كبيرة وتجريد تشكيلي، فأنطونيوني متذوق للرسم، ولذا يصرح بأن «من الضروري أن نتدخل في الفيلم الملون من أجل إبعاد الواقع المعتاد وإحلال واقع اللحظة الراهنة مكانه».

«**أنطونيوني**» متأثر بالواقعية التي ظهرت في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، وكذلك له طموحات في الفن التجريدي المعاصر، ولمزج الاثنين معاً في أسلوب مميز يخضع لنظرته الفلسفية في ثالوث الزوج والزوجة والصديق أو الزوج والزوجة والعشيق، فكانت بطلة فيلمه المريضة نفسياً (الممثلة الإيطالية **مونيكا فيتي**) هي النافذة التي يرى أنطونيوني من خلالها العالم المحيط بها، لذلك قام بطلاء المواقع الطبيعية من أجل التأكيد على الحالات السيكولوجية الباطنية التي تمر بها ونظرتها للبيئة الصناعية المحيطة، وقد تم طلاء الفضلات الصناعية وملوثات الأنهار والمستنقعات وامتدادات واسعة من الأراضي باللون الرمادي للإيحاء بقبح المجتمع الصناعي المعاصر، وبتلوين دخان المصانع باللون الأصفر الكابي.

بطلة الفيلم تعيش في ألوان موت أكثر منها حياة، وكلما ظهر اللون الأحمر أو مشتقاته في الفيلم فإنه يوحي بالعاطفة الجنسية التي شدتها إلى الصديق الآتي من خارج هذه البيئة، ومع هذا فإن اللون الأحمر تماماً كالجنس في الفيلم بدون حب، إنه أحمر غطاء مؤلم.. مع ألم النفس ويحاول أن يكون له دور مع ذلك العالم من اللون الرمادي الغالب، أنطونيوني يستخدم اللون هنا من الناحية السيكولوجية عنصراً لا واعياً في الفيلم، فهو قوى العاطفة في مفعوله وهو معبر وخالق للأجواء أكثر منه عنصراً ذكياً واعياً.

استعمل أنطونيوني اللون كالرسام ويقول في ذلك «أنا لست رساماً ولكني سينمائي يرسم وخلال حياتي العملية والمهنية لم أنكر أبداً اهتمامي بفن الرسم».

إنه يقدم عالم البطلة بلغة سينمائية لونية جديدة، بمعنى أنه يقوم بتلوين العالم بلون جديد وفقاً لحساسية تجريدية وكلغة للمستقبل وهو لا ينسى أنه مخرج بجانب أن اللون له اهتماماته القصوى في أداء الممثلين وحركة الكاميرا وسرد الفيلم، وكثير من النقاد اعتبروا فلسفة **أنطونيوني** في الألوان هي حركة أخرى جديدة يصنعها

اللون بجانب الحركات المختلفة الأخرى في الفيلم ويتبلور مضمون فكر أنطونيوني في أول أفلامه الملونة في مشهد في منتهى القوة يدور داخل كوخ في حفلة صاخبة وبحرارة قليلة، وجدران هذا الكوخ الصغير بلون أحمر وحشي، يخبر الصديق الزوجة أن سؤالها عما يجب أن تنظر إليه؟ إنما هو صدى لمأساته، وسؤاله كيف أعيش؟ وهذه المناظرة بين الرؤية والمعيشة وبعد ذلك الجنس، هي فكر المخرج بأن الصورة المرسومة في الفيلم ليست بغرض الزينة وإنما هي الجانب الآخر من التجربة المعاشة والمنظر الطبيعي نفسه وبشكل الواقعية الجديدة الحقيقية المزودة بمواد الفن – وهي لغة اللون –

ويقول أنطونيوني عن فلسفته عامة وفي أفلامه «بينما نحن مشغوفون ومتلهفون على التخلص من الأفكار العلميـة القديمة – هنا يتكلم عن المجتمع الإيطالي (المؤلف)– نقوم من خلال التحليل عن قرب بتشريح المشاعر، نحن غير قادرين على إيجاد طرق جديدة، حيث نفشل في مد الجسور فوق الفجوة التي بين رجل العلم ورجل الأخلاق».

تقول الناقدة **أنجيلا دالي فاسيبي** Angela Dalle Vaccebe في مؤلفها عن **«السينما والرسم»** Cinema and Painting إن الصراع المؤلم للقديم والجديد والذي يحلله أنطونيوني في فيلمه "**الصحراء الحمراء**" مستخدما محيط أرضنا كرمز للمجتمع الإيطالي، من خلال قناة مناسبة للتعبير عن استخدام المخرج للون وكعنصر في الإخراج تم استثماره بحدة تناسب الأقطاب الراديكالية كنظام قديم يحتضر ونظام جديد يولد، اللون في "الصحراء الحمراء" يصنع نصا حياتيا ولونا وحركيا).

وفي فيلمه الثاني الملون «تكبير» عام ١٩٦٦ Blow Up يخرج أنطونيوني لأول مرة من مجتمعه الإيطالي إلى مجتمع خارجي.. إلى بريطانيا، حيث تصبح نظرته أوسع وتشمل المجتمع الغربي ككل، ولقد أختار لندن بالذات في هذا الزمن لأنها كانت في ذلك الوقت مثالا واضحا لما نضحت به الحضارة الغربية من شباب وجيل غاضب– لا ننسى سينما الغاضبين هناك– والخنافس بموسيقاهم السريعة، ورقصات الروك والجيرك وحشيش الماراجوانا والشذوذ والدعارة، في الحقيقة اختياره لها لتصوير فيلمه كان شيئا مناسبا لإظهار وجهة نظره التي تبحث عن الحقيقة، فيتوه بين الحقيقة والواقع والخيال.

فمن خلال قصة مصور فوتوغرافي يعد صورا لكتاب عن وجه لندن الجميل، يسجل صورة فوتوغرافية لعاشقين في حديقة غناء خضراء من حدائق لندن الشهيرة

بهذا الشكل، ولكن أثناء تكبيره لهذه الصور في معمله الذي هو منزله في نفس الوقت، يتكشف له أن وراء هذا العشق والجمال... جريمة قتل العاشق.. وقد ظهرت له من هذا التكبير للصورة، ويذهب للمكان ليلا ليجد الجثة موجودة شاحبة بين الأغصان الباردة والهواء الصارخ- بالمناسبة الفيلم يخلو تماماً من الموسيقى- ولا يوجد غير المؤثرات الصوتية الحية فقط.

وبطريقة ما تعرف العشيقة **فانسيا رد جريف** حكاية الصور فتحاول الحصول عليها بعرض جسدها ومتعة جنسية زائلة عليه، وعندما يرفض تسرق كل شيء، ويصبح مصورنا الشاب الذي يحمل وجه طفل مندهشاً (الممثل دافيد همنجز) لا يعرف أين الحقيقة من الخيال.. وأين الواقع في هذا المجتمع الذي ظاهره الجمال وباطنه القتل والسلب والجنس لمجرد الجنس لإشباع الجسد وبدون أي عاطفة أو حب.

وجد أنطونيوني نفسه في مواجهة حضارة كاملة للغرب نتاج عصور الحروب والتمرد، وخاصة من الشباب الذي أصبح في مفترق الطريق.

وكما في فيلمه الملون الأول الذي كانت بطلته هي نظرة عينه إلى الأحداث، وكان مرضها مبررا جيدا لشكل من الألوان حرك دراما الحدث، فنجد في هذا الفيلم أن عين المصور الفوتوغرافي والأجواء التي يعيش فيها والمحيطة به هي ما ركز عليه أنطونيوني بشكل واضح، أول ملاحظاتي ذلك الملبس المتناقض بشكل كبير.. ملابس المصور.. جاكيت أسود غامق وبنطلون أبيض- تناقض لوني بين عالمين لونيين أحدهما غامض مثل الأسود والثاني صريح واضح مثل الأبيض، وهذه هي شخصية بطلنا في الفيلم، منزله ذو حوائط بيضاء وهو ومعمله كذلك، تتقاطع معه كل خلفيات الأوراق الملونة التي يستعملها في تصوير موديلاته، بل يجعل من مشهد جنسي صارخ عبثي بينه وبين فتاتين تنشدان المتعة مع الاستفادة من أن تصبحا موديلات في المستقبل، يدور بأجسادهم الثلاثة العارية على ورق بنفسجي اللون- ماجينتا- وهو لون خليط بين الأحمر والأزرق، أي تعني حرارته الحمراء الجنس في توهجه وبرودته الزرقاء، إنه خالي من أي عاطفة حقيقية ومحكوم عليه بالفشل العاطفي تماماً، وهو ما ظهر بعد ذلك في المشهد اللاحق حين يطردهما من الأستوديو.

اختيار أنطونيوني لهذه المساحة الخضراء في الحديقة المتسعة لتصوير مشاهد الحب ثم اكتشاف مشهد القتل، تجعل من هذا اللون بهذا الشكل المتسع نهارا وليلا، لا يكون أبدا محايدا أو جميلا بهذا الشكل الرباني في الخضرة والحياة والارتقاء، بل يجعل فرصة التفكير فيما يحمل بداخله شيئا أساسيا لبطلنا، سماء رمادية كالحة وهو أحد

الأشياء الأساسية التي جعلت الصورة تحمل تلك الحيادية، ولونا أخضر جميلا وواقعا مكتشفا قبيحا والأخضر هنا له كناية وليس جميلا كما تعودنا أو مريحاً.

في أحد مشاهد الفيلم حين يتجه بطلنا إلى الحديقة نهارا يسير بسيارته في شارع بيوته واجهاتها حمراء متتالية، ثم قرب نهاية الشارع نجد بيتا وحيدا لون واجهته زرقاء، ماذا يريد أن يقول لنا؟ هنا الناس في الغالب أشرار، والقليل منهم باردون محايدون غامضون أي ميتون.

في تجاربه اللونية قبل التصوير يقول أنطونيوني.. «كانت الألوان تجذبني وكنت أتمنى أن أكون رساماً، وقبل تنفيذي لهذا الفيلم قمت فعلا ببعض الرسومات قبل التصوير وكانت رسومات بسيطة مثل بقع على ورق.. ولقد ساعدتني على أن أفهم جيدا تناسب القيم اللونية واكتشاف حركة اللون».

ويبدأ الفيلم وينتهي بمجموعة من الشباب يمرحون بسيارة جيب مكشوفة داخل الحديقة خضراء متسعة وجوهم مطلية باللون الأبيض وملابسهم خليط غير متناسق من الألوان الزاعقة، يترجلون من السيارة في ملعب للتنس داخل الحديقة ويلعبون بكرة وهمية ومضارب وهمية، إلا من صوت ضربات المضارب والكرة، وبطلنا يتابع ذلك في ذهول، ولكن الكرة الوهمية تخرج من الملعب وتقع بالقرب منه، يطلب الشباب منه بالإشارة أن يحضر الكرة الوهمية، يتردد ثم يتجه إلى حيث موقع سقوطها، ويلتقطها ويلقيها إليهم، ويستأنف الشباب اللعب بهذا الشكل الملون الغريب، ويقف بطلنا وحيدا في البساط الأخضر للحديقة متأملاً ما يحدث ومنفعلا معه، وترتفع الكاميرا إلى أعلى حتى يصبح نقطة صغيرة في هذه المساحة الخضراء المتسعة، وكأن أنطوينوني يقول لنا أنه نقطة في بحر من الغموض لما يحدث في مجتمعه.

إن أنطونيوني في عمله يطبق مقولة **جان كوكتو** الشهيرة.. «إن الفيلم هو كتابة بالصور»، في هذا الوقت كان هم الفنان الصادق مثل أنطونيوني أن يرصد ما يحدث من تغيرات وتناقضات في المجتمع الغربي بالذات، وخاصة أن حرب فيتنام الصادمة لهذا المجتمع جعلت كثيرا من القيم التي انتشرت داعية للتسامح والمحبة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية تبدأ في الانهيار.. وهذا جعل جيل الشباب وقتها يثور في كافة بقاع الغرب وبصور مختلفة، فنجد بعد ذلك فيلمه الثالث الملون «نقطة زابريسكي» Zabriskie Point عام ١٩٦٩ يدور في الولايات المتحدة الأمريكية، وهو أكثر صراحة وأقل في تدخل اللون في الدراما، ولكن ركز على حيرة وانهيار الشباب تجاه ما يدور في المجتمع بين الشباب والساسة، وربما مشهد ذروة الفيلم في

ممارسة الحب والجنس فيما يسمى وادي الموت، في لقطة عامة أحضر لها العشرات من الكومبارس وملأ بها مساحة المكان، واختلطت الأجساد البضة الشابة بالرمال الصفراء الناعمة، وكأنه يتفاءل بأن الشباب سيهزم هذا المجتمع ويحيا، وينتهي الفيلم بانتصار بطلته وتمردها على صاحب العمل.

ويقول أنطونيوني عن اللون.. «اللون يساعدنا أن نرى العالم بعيوننا نحن، ويسمح لنا بأن نغير طريقة تفكيرنا.. لقد أصبح اللون في الحياة الحديثة معنى ووظيفة لم يتاحا له في أي وقت مضى، ولن يمر وقت طويل إلا ونشهد أفلام الأبيض والأسود في المتاحف فقط، ولو استطعت لأعدت إخراج كل أفلامي السابقة بالألوان». (الصور من ٩٢ إلى ٩٦).

- **إنجمار برجمان وألوانه النفسية**

ولد **إنجمار برجمان** عام ١٩١٨، في مدينة صغيرة شمال ستوكهلم، أبوه راعي كنيسة، وكثيرا ما رافق أباه في جولاته الدينية في الريف المحيط، ومن خلال طقوس التعبد والزواج والوعظ التي كان يشارك فيها، تكشفت له جوانب كثيرة من الحياة الإنسانية في لحظات كثيرة وفاصلة، ولكنه فكر في سن مبكر في البحث عن طريق آخر أكثر مباشرة وواقعية للتعبير عن الصداقة والحب.

في عام ١٩٣٨ يصبح مخرجا مسرحيا هاويا بعد دراسته في جامعة ستوكهلم ويخرج للمسرح السويدي روائع **شكسبير** و**إبسن** و**ستراندبيرج**، وغيرهم من الكتاب الاسكندنافيين بالذات لما تتمحور عنه طبيعة وبيئة السويد، وأثرها في الإنسان هناك، وبعد الحرب العالمية الثانية ومشاهدته الارتداد الحيواني للإنسان في هذه الحرب، فيصبح مثل باقي مثقفي بلاده يحمل شعورا بالضياع والقلق، ويعيش برجمان هذه المحنة وينفعل بها فيكتب مجموعة من المسرحيات.

ولكن في عام ١٩٤٤ بدأ يفكر في السينما وكتب أول سيناريو باسم «**الآلام**»، وأفلام برجمان تدور أغلب موضوعاتها عن الإنسان وآلامه، بدأ بالأبيض والأسود، ودخلت الألوان في أفلامه بالمفهوم الدرامي كما نظرها سيرجي أبزنشتاين، ويحلل الناقد رمزية اللون في فيلمي «**عاطفة آنا**» و**صرخات وهمسات**، فيقول «كثير من الأفلام تطرح مثل هذه الحلول الرمزية للون، وهذا الفيلم يتناول موضوع العقم بإزاء العاطفة أو العزلة بإزاء الالتزام الشخصي للآخرين، هذا الاستقطاب في المضامين يرمز له برجمان باللون الأبيض إزاء الأحمر، وخلال الفيلم يستخدم الثلج والجدران



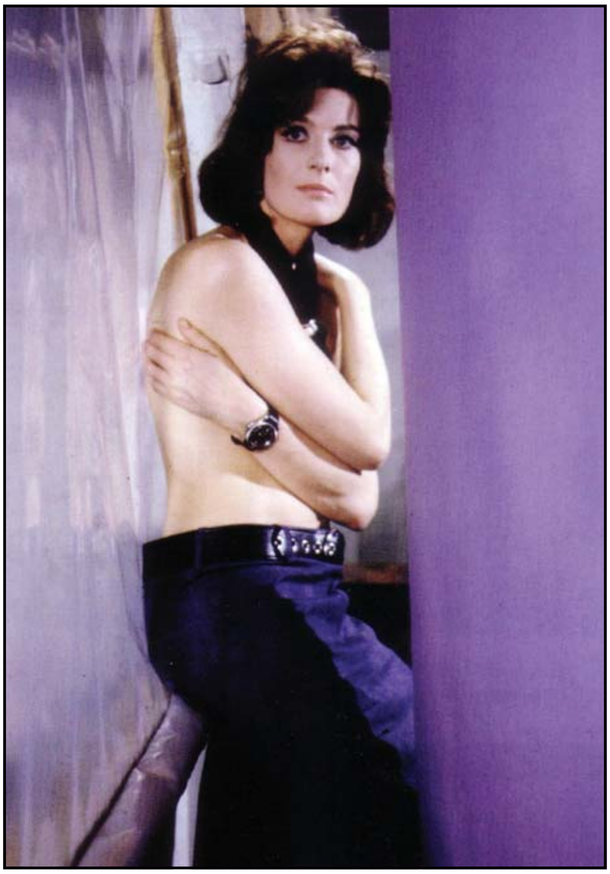
صورة ٩٢ لقطة من فيلم «الصحراء الحمراء» (١٩٦٤) للزوجة والعشيق وهما ضئيلان فى جو البيئة الصفراء الصناعية المحيطة.



صورة ٩٣ لقطة من فيلم «الصحراء الحمراء» (١٩٦٤) للزوجة والزوج والعشيق خارج الكوخ فى بيئة وألوان كابية مقبضة.



صورة ٩٤ لقطة من فيلم «تكبير» (١٩٦٦) والمصور منهمك فى تصوير الموديل بالأستوديو، ونلاحظ علاقة المساحات الخضراء بها هى إمتداد للمساحات الخضراء فى الحديقة.



صـورة ٩٥ لقطة من فـيلم «تكبـيـر» (١٩٦٦) وعـلاقـة الجنس باللون البنفسجي.



صورة ٩٦ لقطة من فيلم «نقطة زبريسكى» ويبدو الصراع بين الألوان التصادمية الصريحة الحمراء والزرقاء ويلطف بينها اللون الأبيض، بحيث لا يكون التنافر شديداً

البيضاء الجرداء للإيحاء بعالم الأنانية الذاتي، والعالم الذي يطرحه برجمان مذكر في جوهره، أما النار والدم فيرتبطان بعالم العاطفة والحب والعنف الممكن، وهو مؤنث في جوهره.

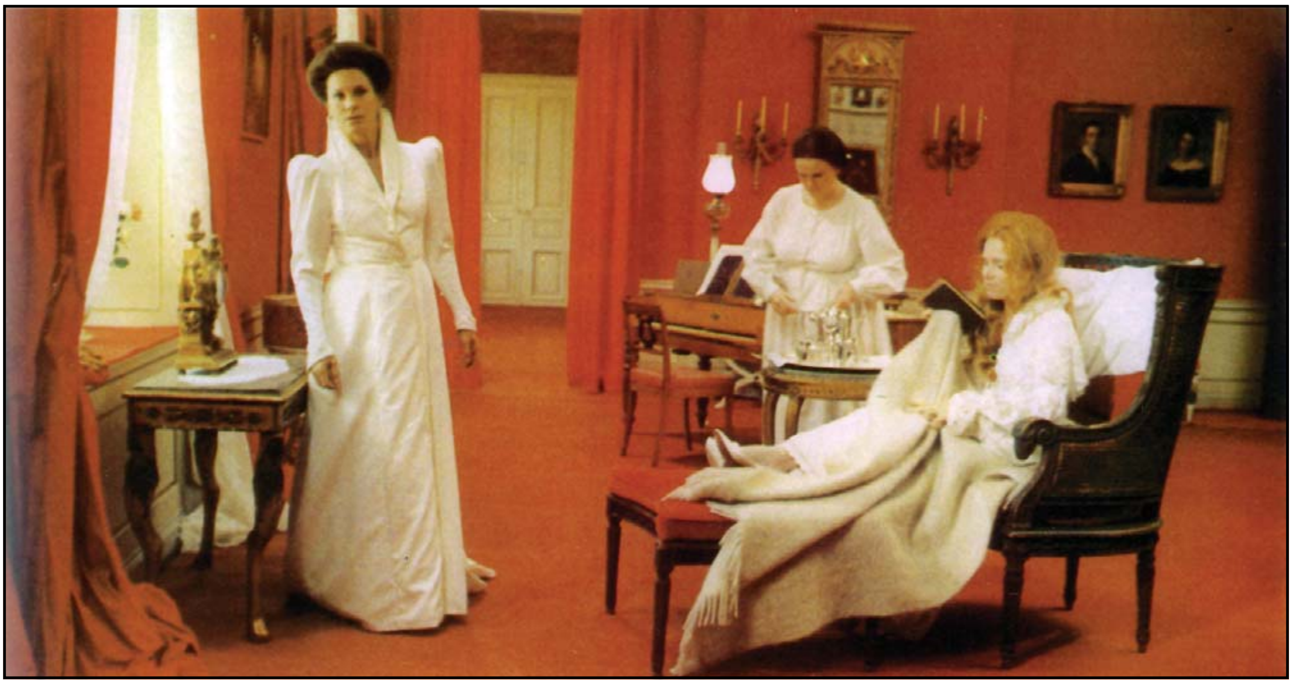
أما في فيلم «**صرخات وهمسات**» Cries and Whispers،الذي يشبه بعض الشيء في تركيبته ما تقدم فالأحمر يوحي بالعاطفة والعنف والنضج، واللون الأبيض يرمز للبراءة والطفولة، وفي بعض السياقات هي العقم.

لقد استخدم الرمزية اللونية ليظهر الشخصيات واضطرابها العقلي (الصورة ٩٧).

● الحب الأبدي بين الرجل والمرأة بألوان ليلوش

عندما ظهرت أفلام الواقعية الجديدة في إيطاليا عقب نهاية الحرب العالمية الثانية، كان أحد أسباب ظهورها فقر الإمكانيات بعد تدمير الاستوديوهات والمعدات، ولكن هذا خلق تيارا أكثر أصالة لهذه السينما في تكنيكها وموضوعاتها وممثليها ومخرجيها.. وبعد ذلك بسنوات في أواخر العقد الخامس تحديدا في عام ١٩٥٩، كان مجموعة من النقاد في مجلة «**كراسات السينما**» الفرنسية غير راضين عن اتجاهات السينما الفرنسية، فقاموا بعمل سينماهم الخاصة المخالفة للسائد الفرنسي وقتها في موضوعات أكثر قربا وفهما للمجتمع وبتكنيك أقل ما يقال عنه أنه حر في تحريك الكاميرا والاعتماد على أماكن حقيقية وممثلين جدد وأطلق على هذه السينما الموجة الجديدة الفرنسية، وكان لها هي الأخرى مدى كبير في أسلوبها واتجاهاتها خارج فرنسا وبالذات في أفلام أوروبا الشرقية، وبعد ذلك في أفلام الولايات المتحدة نفسها في الساحل الشرقي- نيويورك- ثم هوليوود بعد فترة، أي أن هذا الأسلوب اقتحم عرين الأسد ذاته. ومن هذه البيئة المتجددة للسينما العالمية ظهر في فرنسا مخرج شاب **كلود ليلوش**.. هو مصور إخباري أصلا، ثم عمل في الأفلام التسجيلية، ثم الروائية، ولكنه أتحف العالم بفيلم رقيق بسيط تمت معالجة موضوعاته عشرات المرات في السينما من قبل عن حب رجل وامرأة، ولكن هذا المخرج المصور الشاب قام بصنعه بفنية عالية وضع فيها خبرته كمصور وأحاسيسه كمخرج وفهمه لقيمة الألوان.

وقبل أن أدخل في شرح ما فعله ليلوش لونيا في الفيلم، أحب أن أعرض ملامح الأسلوب الليلوشي إذا صح هذا التعبير الذي أصبح بعد هذا الفيلم كالنار في الهشيم منتشرا في كل سينمات العالم بما فيها مصر ومع المخرجين الشباب بالذات وقتها.



صورة ٩٧ لقطة من فيلم «صرخات وهمسات» (١٩٧٢) لبرجمان. هنا لون الحوائط والستائر والأرضيات كلها تعبير حاد للون الحالة النفسية التى تمر بها الشخصيات.

يعتمد هذا الأسلوب على الآتي:

(١) جمالية أساسية في تركيبات وتكوينات اللقطات سواء الواسعة أو الضيقة وسواء الثابتة أو المتحركة.

(٢) استعمال أساسي للعدسات طويلة البعد البؤري في أخذ اللقطات، لأن من ميزات هذه العدسات أن عمق مجالها قليل للغاية، وبالتالي فإنه في حالة ضبط حدتها البؤرية على موضوع ما مصور فإن ما هو خلف الموضوع وما هو أمام الموضوع يكونان في عدم وضوح بؤري أي (فلو)، وهذا يعطي للصورة أي اللقطة نوعا من الشاعرية الشديدة، حيث يفصل الموضوع عن واقع المكان ويجعل المرئيات في الخلفية والأمامية في تشوه ملون، ما عدا الموضوع ففي وضوح كامل.

(٣) استغلال الرجوع إلى الماضي (فلاش باك) في السرد الفيلمي عامة وبشكل قليل ومفسر، أو مشاهد متخيلة تدعو للضحك أو المبالغة.

(٤) موسيقى أخاذة ذات طابع رومانسي وتيمة سهلة يمكن حفظها.

(٥) الاستعمال الحر للكاميرا المحمولة باليد، ولقد كان ليلوش نفسه يقوم

بالتصوير كمصور بجانب الإخراج، ويحضر مدير تصوير للفيلم، والكاميرا الحرة هذه أحد سمات الموجة الجديدة الفرنسية، ومن ميزاتها أنها تستعمل عدسات منفرجة الزاوية حتى تكون اهتزازات الكاميرا أقل وغير معيوبة، ولم يكن قد أخترع بعد وسائل تثبيت الصورة، كما أن الحركة الحرة للكاميرا تساعد كثيرا في سهولة الحركة وإعطاء مجال واسع للمناورة في الأماكن المختلفة أو البعد عن كلاسيكية الصورة في التكوينات والحركة كما تعودت عليها السينما من سنوات، ثم القرب من البشر والممثلين فـي حميمية أكبر.

(٦) استعمال فني جيد للسرعة البطيئة للصورة، مما يزيد مع استعمال عدسات طويلة البعد البؤري لزيادة شاعرية الصورة في بعض من المواقف الحساسة.

(٧) استعمال الألوان والأبيض والأسود واللون الواحد في سرد وحكي الفيلم حسب المفهوم الدرامي المتعارف عليه للألوان.

هذه النقاط السبع هي الأسلوب الذي سخره ليلوش وأصبح موضة زمنه وعصره، وإن كنت سأتكلم فقط عن الألوان وتحليلها في فيلم «**رجل وامرأة**»، إنتاج عام ١٩٦٦، إلا أني سأبدأ بإرهاصة قبل هذا الفيلم للمخرج كان يجرب فيها ذلك الأسلوب الملون الذي لم يكن جديدا على السينما العالمية، حيث استغلت الصبغات اللونية أيام أفلام الأبيض والأسود كما أوضحت سابقا، مثلا في فيلم «**التعصب**» لجريفيث في الولايات المتحدة، وفيلم «**نابليون**» لأبيل جانس في فرنسا.

في عام ١٩٦٥ قام ليلوش بتصوير وإخراج فيلم تسجيلي عن سباق الدراجات السنوي الذي يقام حول فرنسا سنويا، وهو من السباقات المشهورة والمحبوبة هناك، وتكون جائزته بجانب الجائزة المادية فانلة صفراء يرتديها الفائز في نهاية السباق، ولذلك سمى الفيلم **(الرداء الأصفر)**.

الفيلم ملون تدخله صبغات لونية في كثير من مشاهده، فكانت المسحة البرتقالية في مرحلة الإعداد والتأهب في بداية السباق، واللون البرتقالي لون له دلالة وتأثير يحمل شكلاً من القلق والترقب، فهو ليس صريحا بل يحمل خليطا من صفات اللون الأحمر واللون الأصفر، أي يحمل في جزء منه انطباعات الاحترام والتوهج والاشتعال، وهو ما يخدم المفهوم في هذه المرحلة من السباق وبالتالي صورة الفيلم.

وفي مرحلة صعود المتسابقين المرتفعات وكفاحهم الشديد والجهد المضني، كان يغلب على المشهد الصبغة ذات المسحة الحمراء لما فيها من معاني المعاناة والصراع الذي يكاد أن يصبح دمويا عند الصعود، ولقد ساعد على إعطاء هذا المعنى صوت

دقات قلوب المتسابقين بروعته ورهبته على شريط الصوت المصاحب لهذا الجزء، وبذلك جعلنا نشعر بذروة الصراع المتصاعد من خلال الصوت والصورة واللون.

واستعمل الصبغات الزرقاء والزرقاء المخضرة في مشاهد مختلفة من الفيلم كانت تحمل الطابع الهادئ نوعا ما لما يحمل هذان اللونان من صفات تهدئة النفس والسكينة والصبر، فقد دلت الأبحاث التي تمت على اللونين أن لهما خاصية الترطيب والتهدئة والراحة، واستغل في مشاهد راحة المتسابقين وعمل التدليك لعضلاتهم الصبغة البنية، وهذا اللون في تفسيراته يحمل معنى القتامة للنفس وربما أراد ليلوش من ذلك أن يوحي أن المتسابقين رغم راحتهم يعانون من اضطراب نفسي لأنهم لم يستقروا بعد ولم ينتهوا من السباق.

في هذا الفيلم التسجيلي- متوسط الطول والذي شاهدته في «**جمعية الفيلم**»- استطاع ليلوش أن يستخلص ميزات الصبغات اللونية ويفهم أثرها النفسي العاطفي مما جعله يطبق خلاصة تجربته في فيلمه الروائي الطويل «**رجل وامرأة**».

كما أوضحت أن اللون عامل من العوامل الليلوشية في فيلم «**رجل وامرأة**» ومن خلال قصة تقليدية ولكنها معالجة بصريا بلغة سينمائية في مستوى جيد وجميل وراق، ولقد استعمل ليلوش اللون في الفيلم سبعة استعمالات مختلفة هي:

أولاً: المشاهد الملونة بالألوان الطبيعية وهي مشاهد بهجة الحياة والسعادة للرجل أو للمرأة وسواء كانت هذه البهجة في ذكريات الماضي أو في سرد الحاضر.. فالألوان الطبيعية هنا تلعب دورا مع الحياة المستقرة الهنيئة التي تشع في جميع جوانبها بالاستقرار في الحاضر المعروف في عمل الرجل أو المرأة وكذلك مع ذكريات المرأة مع زوجها.

ثانياً: مشاهد الصبغة الزرقاء وهي مشاهد ظهرت أثناء معرفة الرجل بالمرأة لأول مرة، وقد حملت نوعا من البرودة للعلاقة بينهما التي لم تبدأ، وكان اللون الأزرق يساعد على وجود الطابع الليلي وكذلك ساعد على إعطاء المشهد نوعا من الهدوء العاطفي.. فكأن الليل وبرودته وزرقته يشعرهما بنوع من السكينة.. وكان يتخلل المشهد لقطات بالألوان الطبيعية لذكريات المرأة مع زوجها.. ولقد ظهرت هذه الصبغة الزرقاء كذلك أثناء سباق السيارات إلى مونت كارلو الذي اشترك فيه الرجل في المشاهد الليلية مما يدل على أن ليلوش كان يربط هذا اللون بالليل ربطا أكيداً.

ثالثاً: الصبغة الصفراء ذات المسحة البنية (لون السبيا) وكانت في مشهد ذكريات الرجل عن زوجته العصبية التي انتحرت بسبب خوفها عليه عندما أصيب في أحد



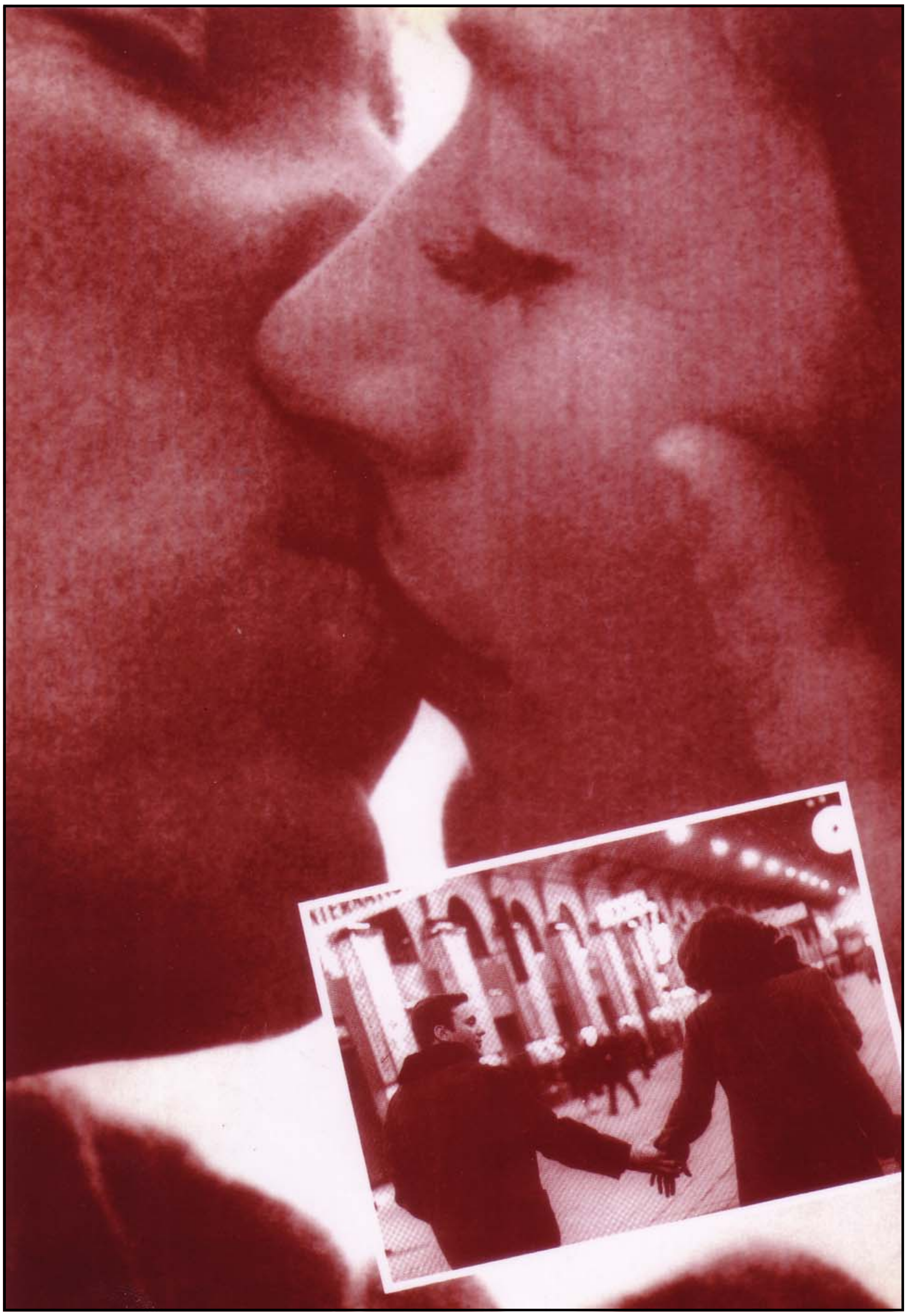
صورة ٩٨ لقطة من فيلم «رجل وامرأة» (١٩٦٦) ونستشعر دفء العلاقة من دفء اللون .

سباقات السيارات لأن مهنته- سائق سيارات سباق- وهذا اللون سيكولوجيا محرك للأعصاب، لذلك فضرورته في مشهد الزوجة ذات شقين.. شق يحمل التوتر العصبي للزوجة، والشق الآخر يحمل التوتر للزوج المتسابق.

رابعاً: صبغة ذات مسحة خضراء تميل إلى قليل من الرمادي، للقطة خيالية يتحدث فيها الرجل مع المرأة عن عمله، وبالطبع يحمل هذا المشهد نوعا من المزاح لأنه يعرض لها عمله وكأنه قواد، لذلك فهو يربح كثيرا.. وهذا اللون له القدرة على خلق الاجواء الخيالية الحالمة.

خامساً: صبغة ذات مسحة بنية، وكانت تحمل في مشاهد الفيلم نوعا من الحزن والشجن والقتامة، فقد استعملت أثناء حديثهما الملون بالألوان الطبيعية ومعهما طفلاهما في المطعم مقتحمة سلاسة الألوان الطبيعية، ولقد عبر المخرج بهذا اللون عن تعلق كل منهما بالماضي وبالتركيز على يديهما وبهما خاتما الزواج، وكذلك ظهرت هذه الصبغة في مشاهد السباق إلى مونت كارلو، وفي نهاية الفيلم عندما وقفت الذكريات حائلا بينهما.

سادساً: اللون الرمادي- أي بالأبيض والأسود- وهو لون يحمل واقع حياة الرجل بشكل ما من واقعية الأفلام الأبيض والأسود، ففي منزل الرجل توجد الخليلة وحياة فارغة وملل، وهو لون محايد يعبر عن واقع كلاسيكي أكتسب من تاريخ السينما ذاتها والصور الفوتوغرافية بالأبيض والأسود.



صورة ٩٩ لقطة من فيلم «رجل وامرأة» باللون الأحمر كصبغة لونية.

سابعاً: الصبغة الوردية الحمراء، ولقد ظهرت في مشهد يعتبر من أجمل وأصدق مشاهد الحب على الشاشة في وقتها، فقد عبر ليلوش بهذا اللون الدافئ المليء بالحيوية والنشاط والعاطفة عن علاقة حب وجنس لها سمو وجمال في لقطات قريبة حميمة بدون أي ابتذال، وكان يتخلل المشهد أغنية جميلة لزوج المرأة، ولقطات له بالألوان الطبيعية تحمل ذكريات الحب مع زوجها.. مما جعلها لا ترضي بذلك الوضع الجديد في الحب لأنها ما زالت تحيا على ذكريات الماضي السعيد.

تلك هي المراحل السبع لاستعمال كلود ليلوش للألوان في فيلمه، ويلاحظ أنه فهم جيدا كيف يصنع لمسات ألوانه بذكاء على الشاشة، وكيف يزن فيلمه لونيا في جميع مراحله، بجانب مفردات أدواته الأخرى البصرية والدرامية، فكان اللون في الفيلم عنصرا أساسيا لا يمكن الاستغناء عن جمالياته المطلقة أبداً.

وإذا قارنا بين استعمالات الألوان في فيلمي «**الرداء الأصفر ١٩٦٥**» و«**رجل وامرأة ١٩٦٦**» فسنجد أنه طبق نفس المفاهيم اللونية في الفيلمين بشكل انطباعي سيكولوجي. (الصور ٩٨- ٩٩).

● ألوان الخيول النارية لبارادجانوف

هذا فيلم لا يمكن أن يمحي من ذاكرتي الفنية، حين شاهدته في العقد السادس ثم سعيت لمشاهدته مرات أخرى، وبعد ذلك اشتريت نسخة منه بالفيديو من أحد المحلات الكبرى التي تهتم بأفلام الجوائز والمهرجانات حين سافرت إلى أوروبا .. وحين أكون في ضيق أو ملل في لحظة ما من حياتي، أعرض الفيلم وأتمتع به وكأني أراه لأول مرة، إنه تحفة من الفن الخالص، هذا الفيلم يعيد شحني وإيماني بفن السينما وعظمتها في جو يحيط بي لسينما مستمرة ومصرة على الانحدار.

إنه فيلم «**ظلال الأجداد المنسيين**» The Shadows of Forgotten Ancestors، وهو الاسم الأصلي له، ولكن عندما عرض في فرنسا سمي هناك «**الخيول النارية**» نسبة لكناية ظهرت في الفيلم سنتعرض لها في وقتها، وهو إنتاج الاتحاد السوفيتي السابق عام ١٩٦٤، ومن أستوديو أوكرانيا، وإخراج **سيرجي بارادجانوف** Sergei Paradijanov وتصوير **يوري إيلينكو**، وقد أصبح مخرجا هاما بعد ذلك، وموسيقى **ميخائيل سكوريك** لأن لها دورا كبيرا ومؤثرا، ومؤثرات فنية للرسامين **باكوتوفيتشي** و **راكوفسكي** ولهما دور تشكيلي مهم.

الفيلم مأخوذ عن قصة **ميخائيل كوتسوبنسكي** ومنها يستلهم المخرج بارادجانوف

فيلمه المليء بالتقاليد والعادات والموسيقى الشعبية في اوكرانيا، في منطقة جبال الكربات وسكانها، من القصة يبعث المخرج هذا الفولكلور ليكون إطار التعبير عن رؤيته الخاصة بالحياة والموت والعالم.

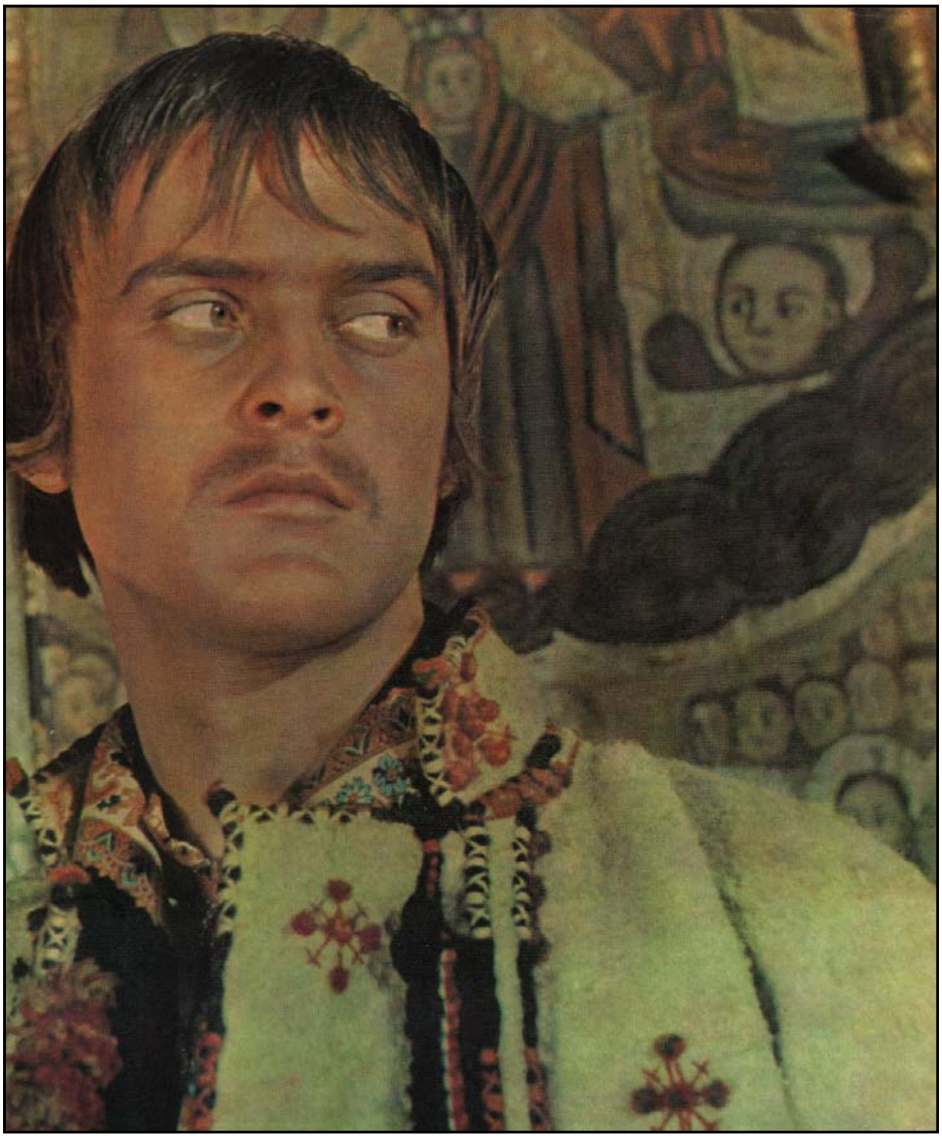
وأقتبس من دراسة للناقد **سمير فريد** نشرها بتاريخ ١٩٧٤/٧/١٧ في «**نشرة نادي السينما**» الذي توقف نشاطه للأسف، وكان نافذة لنا لمشاهدة مثل هذه الأفلام الرائعة، كما أسترجع ما كتبت أنا بعد مشاهدة هذا الفيلم وقتها من تأثير الألوان به.

يقول سمير فريد.. رؤية بارادجانوف رؤية حزينة ترقب الحياة وبشاعة الموت، وتحتضن تناقضات العالم، إنك لا تستطيع أن تفرق بين الحياة والحب والموت عند بارادجانوف، فالحياة هي الحب، وهي أيضا الموت، والحب هو الموت، وهو أيضا الحياة، قال **أراجون** يفتح الإنسان ذراعيه للدنيا فيصلب.

يبدأ الفيلم بشقيق البطل إيفانكو الأكبر وهو يحاول إنقاذه من الموت من جراء سقوط شجرة عليه، فيكون مصيره الموت، وهو يحاول أن يهب الحياة، وينتهي الفيلم بإيفانكو وهو يهرع نحو حبيبته مارتيشكا يتلمس منها الحياة.

هذا الصراع بين الفقراء والاغنياء، سرعان ما يذوي في الدراما، بل وتذوي أيضا قصة الحب التي تحول دون إتمامها الخلافات القديمة بين العائلات، ويبدأ القدر في تصميم رهيب يؤدي بحياة مارتيشكا ثم حياة إيفانكو، ويتضح هذا التصميم في لقطات قتل الأب في البداية، وقتل الابن في النهاية بنفس الطريقة، وفي النجم الذي يسطع في السماء ويتابع مارتيشكا في الغابة، بل يحاصرها إلى أن تموت، وهو نفس النجم الذي يخلق به بارادجانوف الاتصال الوجداني بين إيفانكو ومارتيشكا على البعد، وتصل النزعة الميتافيزيقية إلى ذروتها عندما يستدعى الساحر قوى الطبيعة الغامضة المجنونة لكي تحقق رغبته في بلاجنا وتم له ما أراد.

إن استعمال المخرج والمصور في الفيلم لأدواتهم السيني فوتوغرافية من تكوينات وحركة للكاميرا حرة رائعة، والألوان والصوت والموسيقى والمونتاج بجانب التمثيل الذي هو مدرسة في حد ذاتها في الفن السينمائي الرفيع. ولقد قسم الفيلم الذي يبلغ طوله ٩٥ دقيقة إلى فصول، كل فصل يحمل حدثا وشكلا لونيا، وهو ما سأركز عليه في هذه الدراسة، ولقد كان من المهم أن أوضح من كتابة الزميل سمير فريد بعض جوانب رؤية القصة والمخرج، حتى نستوعب دور الألوان في السرد الدرامي الرائع لهذا الفيلم، وتقسيم الفيلم إلى فصول وهو أسلوب معروف من السينما الصامتة ويستعين به كثير من المخرجين في سرد أفلامهم، وهناك عند بارادجانوف



صورة ١٠٠ إيفانكو فى الكنيسة ينظر إلى ماريتشكا فى فيلم بارادجانوف «ظلال الأجداد المسنين» (١٩٦٤) فى ملبس وزخارف أوكرانية.

الشعر النثري الذي له جماله وشاعريته لأن أسلوب المخرج مع مصوره الأثير يوري إلينكوا يجنح إلى كثير من الاتجاه إلي السينما الشعرية والاستعانة بشكل جيد بتاريخ وتراث المنطقة وأزيائها وألوانها وعاداتها.

ويتكون الفيلم من فصول تسعة يوضع عنوانها في بداية كل فصل وهي:

١- إيفانكو ومارتيشكا. (صورة ١٠٠).

٢- بلاد أخرى.

٣- الوحدة.

٤- إيفانكو وبلاجنا.

٥- الحياة اليومية.
٦- أيام الأعياد.
٧- غدا يأتي الربيع.
٨- قوى الشيطان.
٩- مصرع إيفانكو.

وتحمل المرحلة الأولى الملونة بالألوان الطبيعية، طابع واقع الحياة وقصة الحب والبيئة بطبيعتها الخلابة الجميلة، وزخارف الاحتفالات وأيقونات الكنيسة، ومشاهد الغابة الملونة الجميلة التي تحتضن حب إيفانكو ومارتيشكا، وفي هذه المرحلة يقتل والد إيفانكو فيعبر بارادجانوف عن هذا الحدث في لحظة حدوثه بلقطة تجريدية لخيول مرسومة باللون الأحمر تسبح في الفضاء مع ضرب البلطة في رأس الأب، خيول نارية تشكيلية من مخيلة المخرج نفذها رسامون- رسوم متحركة- كمرادف تعبيري للموت بدماء مسالة، ولكن بأسلوب تجريدي للصورة. وتستمر الألوان وإن كانت قد أصبحت أكثر دكانة حتى موت مارتيشكا، وهو ما يستغرق المرحلة الثانية من الفيلم.

في المرحلة الثالثة وهي بعد موت حبيبته وكانت بالأبيض والأسود، تناقض كامل من الألوان وجمالها السابق حتى بعدما أصبحت أكثر دكانة، إلى ذلك اللون الحيادي المتنافر والمتناقض تماما مع كل ما سبق، وهذا تعبير بليغ جدا عن الحالة الدرامية التي أصبح فيها إيفانكو بعد موت الحبيبة.

ثم ترجع الألوان في باقي مراحل الفيلم حتى الجزء السابع وزواج إيفانكو من بلاجنا، وعدم تجاوبه الحقيقي معها ومعايشته للماضي في حياته اليومية والأعياد والربيع، وتخرج مرة الزوجة في الصباح الباكر عارية في طقوس عقائدية حتى يحبها ويعاشرها إيفانكو الزوج (صورة ١٠١)، فيشاهدها في هذا الوضع الساحر الشرير ويشتهيها ويسحر لها ليحقق رغبته.

المرحلة الثامنة من الفيلم الملونة تحت عنوان قوى الشيطان ولكن يدخل فيها تأثيرات لونية في المعمل السينمائي لتغيير طبيعة الألوان وتثبيت الصورة وقلبها إلى صورة سالبة ملونة (نيجاتيف) في لحظات تأثير قوى الشر على الزوجة، فتتحول الصورة إلى نوع معروف من التأثير يسمى بالعربية تشمس وبالانجليزية Solarization، وهنا الصورة تحمل صفات الصورة وضدها معا، بمعنى أن تحمل القيم



صورة ١٠١ الزوجة بلاجنا عارية تركض فى الصباح الباكر قبل شروق الشمس من أجل أن يحبها الزوج ويعاشرها فى فيلم «ظلال الأجداد المسنين»

الموجبة والسالبة للصورة معا في تداخل، كل ذلك كان لقطات سريعة مثارة من الساحر لقوى الطبيعة والشر في رؤية ميتافيزيقية للتأثير على الزوجة وإخضاعها له.

ثم نأتي للمرحلة التاسعة والأخيرة التي سيموت فيها إيفانكو حين يلتقي برفقة زوجته بالساحر في حانة القرية، فتتركه الزوجة – تحت تأثير الساحر– وتذهب إلى مجالسة الساحر، وعندما يثور إيفانكو لشرفه يعالجه الساحر بضربة قوية ببلطته على رأسه تكون سبب موته.

ولكن كيف نفذت عبقرية المخرج والمصور هذا المشهد الرائع، كان استغلال الحركة واللون والصوت والطبع البصري المعملي، فعندما ضرب الساحر إيفانكو تتحول الصورة الملونة إلى اللون الأحمر القاتم وتسمع في الصوت طنينا عاليا متداخلا مع ضجيج الحانة، وتصبح الحركة بالكامل بالسرعة البطيئة، وتتحرك حرة وتلف على الموجودين والمشاهدين في الحانة بطريقة تشعرنا بعدم سيطرة إيفانكو على نفسه حتى يسقط على الأرض، ونشاهد سقوطه بطريقة فنية خاصة، لا تنفذ إلا في المعمل السينمائي وقتها– وحاليا سهلة عن طريق الجرافيك– حيث يسقط جسده بالتدريج إلى أسفل عن طريق الطبع المتكرر لنفس اللقطة مع ترك فاصل في الكادرات بين اللقطة والأخرى، بحيث نشعر وكأن سقوطه عبارة عن صورة منفصلة

متتالية، وبالطبع كل ذلك باللون الأحمر القاتم، ولقد أحدث هذا السقوط وبهذا الشكل إحساسا قويا بنهاية بطلنا المأساوية القدرية كما أوضحت سابقاً بأسلوب بصري سينمائي ولغة للصورة بليغة للغاية.

ونأتي لمشهد النهاية حيث يلهث إيفانكو في الغابة ولكن هذه الغابة جرداء الأوراق والشجر بألوان نحاسية وزرقاء غريبة، حيث يلتقي بحبيبته الميتة مارتيشكا ذات الوجه الشاحب المزرق الباهت.. وكلها بألوان الموت، وعندما تتلامس يداهما نسمع صرخة مدوية عندما تتحطم فروع الأشجار ، وقد تحولت هذه الفروع في لقطات منفصلة تفصيلية إلى فروع مدهونة بالأحمر كاملا.

وتستمر طقوس الموت والأطفال تشاهد وتستمر الحياة والموت والقدر يلعب بينهما دائما.

- **ألوان السيرك والفجور الروماني لفلليني**

ولد المخرج الإيطالي **فريدريكو فلليني** في ٢٠ يناير ١٩٢٠ في مدينة صغيرة تسمى رميني، وعندما بلغ السادسة عشرة من عمره تركها متوجها إلى روما، وبدأ حياته كرسام كاريكاتير في المحال العامة والبارات، ثم أصبح رساما في صحف القصص المصورة، إلى أن اشترك في فرقة منوعات في طفولته مبهورا بالسيرك الذي يزور مدينته في ألعابه وألوانه الصارخة.

تعددت أنشطة فلليني في روما كاتبا في المجلة الأسبوعية الشهيرة «**مارك أوريليو**»، وكتب عديدا من التمثيليات للراديو، وأسند بطولتها للممثلة **جوليتا مازينا** التي تزوجها عام ١٩٤٣ وأصبحت بطلة كثير من أفلامه بعد ذلك.

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية وبروز موجة أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية، كان لفلليني الشاب دور إذ كلفه المخرج الكبير **روبرتو روسلليني** رائد هذه المدرسة الواقعية بإعداد سيناريو فيلم قصير يتناول قصة قتل المناضل ضد الاحتلال النازي **دون موروزيني** في فيلم قصير، إلا أن الفيلم القصير هذا أصبح بعد ذلك الفيلم المشهور «**روما مدينة مفتوحة**»، وكان هذا العمل أول عمل جاد يساهم به فلليني في كتابة السيناريو، واستمر بعد ذلك في كتابة القصة والسيناريو لعديد من الأفلام، وبدأ حياته العملية كمخرج عام ١٩٥٠ بفيلم «**أضواء المنوعات**» بالاشتراك مع المخرج **ألبرتو لاتوادا**، إلا أن الأسلوب الفلليني ظهر منذ فيلمه الثاني المستقل «**الشيخ الأبيض**» عام ١٩٥٢، الذي سخر فيه من عالم رسوم الكاريكاتير، واستمرت



صورة ١٠٢ رسم بريشة فيدريكو فلليني، الشخصيات نساء كما يحبها متضخمة فى أحد أفلامة.

أفلامه بالأبيض والاسود، حتى كان أول أفلامه الملونة «**جوليتا والأرواح**» عام ١٩٦٥، ولكن أخرج من قبله جزءا ملونا من فيلم «**بوكاشيو ٧٠**»، وإن كان مشتركا مع المخرجين **دي سيكا وأنطونيوني**.

يقول فلليني عن الألوان.. «بالنسبة لي كانت الألوان تمثل نوعا جديدا من المشاكل، فقد كان على أن أكتشف طريقة لمزج نوعين مختلفين تماما من التعبير الفني، فالألوان شيء ذاتي أما الكاميرا فشيء موضوعي، لقد علمني عملي في هذا الفيلم أن أنظر إلى الأشياء بعينين جديدتين».

فلليني ذلك الذي أعجب بالسيرك وألوانه ورسم الكاريكاتير ساخرا، ونبت من رحم الواقعية الإيطالية بكل صدقها، استعمل الألوان في فيلمه «**جوليتا والأرواح**» بميل كامل إلى تلك الصراحة والوضوح لألوان الحياة وبهرجة السيرك، كانت الألوان عند فلليني أنواعا مختلفة ومتعددة صارخة وباردة.. حارة تصل إلى الالتهاب وبلا



صورة ١٠٣ لقطة من فيلم «جوليتا والأرواح» اللقطة تغوص فى اللون الأبيض بالكامل – ديكور وملابس – إلا من لون جوليتا الأشقر البض ووردة حمراء وحيدة، وهى أحد هواجس شخصية جوليتا فى بحثها عن أكاذيب الزوج.

نظام.. بل إن الفوضى اللونية أصبحت جزءا من الهوس والأرواح في عالم الزوجة التي تبحث عن عشيقات زوجها، كانت ألوان الأزياء والديكورات والمناظر توحي بعالم السيرك الرخيص والذي هو رغما عن ذلك ذو سحر أخاذ. (صورة ١٠٢/١٠٣).

عن تواصله مع عامليه يقول فلليني.. «أحاول ألا أخبرهم وإن كنت مضطرا بالنسبة لبعض الفنيين.. إذ ينبغي أن يعرف المصور مثلا كيف ستتم إضاءة المشهد.. ومن هنا تجدني أصل مبكرا إلى البلاتوه وأجري نقاشا مع المصور ومصمم الديكور.. إننا لا نتحدث عن المشاهد ذاتها ولكن عن الجو العام الذي عليهما أن يخلقاه».

في فيلمه الثاني الملون «**ساتيريكون فلليني**» Fellini Satyricon نجده قد أخذ من التاريخ القديم لروما، صورة غاية من البشاعة، محاولا أن يذكرنا، بها. ولم تكفه هذه المرة السخرية الكاريكاتيرية، ولا ألوان البهرجة في السيرك، كانت الألوان في الفيلم ألوان الجحيم باللذة، ألوان مثل جحيم الكوميديا الإلهية **لدانتي اليجيري**، ألوان مشبعة مخملية بين البنفسجية والحمراء والصفراء والخضراء.

يقول فلليني عن فيلمه هذا.. «إن فيلمي في منتهى الطهارة»، والألوان بعيدة عن واقع الحياة وفي نفس الوقت هي ألوان من الحياة، يلعب الجو المعبأ بالدخان مع دكانة الألوان في هذا الشكل من القص للصورة بكل ما تحمله من معان وأحداث وأحوال بين بشر من نوع خاص، فقدوا وجوههم البشرية وراء المساحيق الملونة والأجسام البدينة والسراويل الشفافة الماجنة والجنس الشاذ، واصبحوا ضحية تشويه الجسد والنفس والروح، وهذا ما وضعه بكل خيال خصب حر "فلليني في فيلمه الذي أنتج عام ١٩٦٩ . من أهم مميزات هذا العمل العبقري لفلليني أن الألوان فيه تناسب مع رؤيتها بالعيون إلى القلوب تستشعرها وتعمرها بالحب والعشق أيا كان، وبالكراهية والبغضاء والفجور وسائر ألوان الرذيلة مرارا.

ولقد اقتبست من دراسة ممتعة للدكتور **رفيق الصبان** نشرها في «**نشرة نادي سينما القاهرة**» في ٤ نوفمبر ١٩٧٠، هذا الجزء الذي يفسر تماما ذلك الجو السينمائي الشعري لهذا الفيلم بألوانه:

«المشهد مذهل ما في ذلك شك، الصور تتعاقب وراء بعضها خلابة آسرة، كل واحدة منها لوحة متكاملة يختلط فيها التركيب الموزون مع اللون المدروس بعناية مع الإيقاع المتناسق، فنحن نرى ونتأمل ونغرق في فيض عارم من جمال لم نعتد رؤيته أو قل ما رأيناه على شاشة سينما، الصور تتوالى مدهشة لتسجل بتواليها الرؤيا الشعرية الحادة للفنان الذي صنعها، إنه عالم فلليني كما تعودنا أن نراه في كل أفلامه السابقة.. كوابيسه وهواجسه وأحلامه ورؤاه ومعتقداته، ولكنها هذه المرة انتقلت دفعة واحدة لتحل في روما القديمة، ومن خلال الخطوط العريضة لقصة **بترون** دون أن تفقد بذلك واحدة من مميزاتها الأساسية التي عرفناها وأحببناها قبلا.

قصة **بترون** الذي استمد منها فلليني فيلمه، قصة مفككة وصلتنا منها أجزاء صغيرة تصور رحلة شابين في عالم ماجن ومن خلال تصويره لأخلاقيات قرن قديم.. استطاع المؤلف أن يحتفظ بطابع اللامبالاة والسخرية والتسجيل.. إن الشابين اللذين يصورهما **أنكولب واسكبلتوس** يسبحان في الخطيئة كما تسبح

السمكة في الماء دون شعور منهما بأن ما يفعلانه أصلا هو خطيئة ولكن القصة بين يدي فلليني تحولت وجهة أخرى.. فالخطيئة التي كانت عند **بترون** مسلية دون خجل أصبحت عند فلليني مروعة ومرعبة.. وروما التي يراها ليست إلا برجا كبيرا للخطايا لا تطل منه السماء.. مليئة بالأبعاد المشوهة وبالوجوه التي أكلتها المساحيق وبالعيون التي مات النور في مآقيها.. مليئة بالرجال الذين لم يعودوا رجالا.. وبالنساء اللاتي فقدن أنوثتهن.. وبالوحوش من كل نوع- كهذه المرأة الهستيرية التي تصرخ في الليل برغبتها للرجال- أو كالهر مافروديت الشاحب بوجهه الوردي الأشقر الذي ينام على وسادته وكأنه دميه من الشمع- روما المليئة بالمجانين والملعونين الذين يتساقطون بين الظل والنور أمام سماء نراها أحيانا سوداء وأخرى حمراء مشتعلة وكأنها تنذر بنهاية العالم.

ومن البديهي تماما أن فلليني أراد أن يصور عالما فقد قيمه ويسير في طريق الانهيار التام.. ليست هذه الأعياد والولائم والاحتفالات المأساوية التي يمتلئ بها الفيلم إلا الدقات الأخيرة للناقوس قبل أن يحل الظلام المطبق، الرمز واضح وجلي.. وفلليني لا يدور ولا يناور.. إن روما لازالت في روما.. ونحن لازلنا نحن.. هذا العالم هو عالمنا.. هذه الوجوه هي وجوهنا.. وهذه البيوت هي بيوتنا.. وهذه النظرات الضائعة نظراتنا.. إنه يلجأ إلى بترون لكي يقول لنا افتحوا العيون فأنتم على شفى الهاوية لا تخدعكم المظاهر ولا الثياب ولا أطنان المساحيق.. إن ساتيريكون بترون هو أنتم.. وهو أنا، المشهد الذي يصوره فلليني مذهل مرعب وسماوي في الوقت نفسه.. وفلليني هو من رجال السينما القلائل الذين يمكنهم أن يحولوها إلى مادة جمالية صرفة، فقدرته الخارقة على الإخراج.. وعبقريته في تشكيل الصورة السينمائية التي لا يجاريه فيها أحد في العالم، ثم هذا الإلهام في التعبير عن هواجسه وكوابيسه وأحلامه بشكل سينمائي بارع، كل هذا جعلنا نرى أمامنا صورة سينمائية لا حد لروعتها الشكلية ولا مثيل لها في هذا الفن الجديد الذي بدأ يفرض نفسه كواحد من أهم الفنون كلها، ومع ذلك ورغم رغبة فلليني الحادة بأن يكون فيلمه معرضا مستمراً لتقاليد وعادات وطقوس لا يربطها رابط درامي، ولا يجمعها تسلسل.. رغم ذلك فإننا نشعر أن في الفيلم نقاط ثلاث توقف عندها فلليني وبنى حولها الكثير وجعل النور يتسرب منها ليكشف بقع الظلام الداكنة التي أغرق بها فيلمه.. تماما كما فعل الرسام **جويا** في لوحاته عن أهوال الحرب، أو الرسام **جيروم بوشي** في رسومه الكابوسية.

هناك هذا المشهد الأبيض الحزين.. الذي يفيض براءة وحنانا والذي ينتحر فيه الرجل الطيب دون تبرير ودون سبب واضح إلا كلمة عابرة يقولها.. «لقد أصبحت الأسود في عصرنا كالكلاب»، هذا الانتحار الذي يشبه انتحار الكاتب في فيلم «**الحياة الحلوة**» وإن كان هنا أقل درامية لأن الرجل الطيب يقرر تجنيب أطفاله الموت أملا في عالم جديد قد ينبثق يوما.

المشهد كله يخيم عليه هدوء سماوي حزين.. الوجوه فيه كلها مشرقة وجميلة.. والبراءة تشع من كل لقطة.. وكأنها بذلك تعارض كل ما سبق أن رأيناه في الفيلم من قبح وتشويه وفظاعة، ومع ذلك فهذا المشهد هو مشهد موت.. هروب حقيقي ومتعمد من عالم فاسد لم تعد الحياة فيه ممكنة.

ثم مشهد وصية الشاعر.. في الأرض المحروثة وأمام السماء المحترقة حيث يترك للشباب الذي يرغب في اقتناص الحياة كل ما يملكه هذا العالم، يترك له النجوم والسماء والعصافير والورد والمطر والريح وابتسامة الأطفال وأنين الإنسان المعذب وشهقة الفرح ودمعة اللقاء، في هذا المشهد شعرنا أيضا أن فلليني لازال رغم الكابوس الذي رمانا فيه يؤمن أن هناك أشياء لم تلوث سيمسكها سوانا وسيحفظها من العفن الذي أصابنا ووصل حتى أجفاننا.

إن المشهد الأخير، مشهد العجائز الذين يأكلون لحم الميت في سبيل الحصول على أمواله، بينما يذهب الشباب متراقصين نحو سفينة صغيرة تبتعد بهم عن الأرض الموبوءة التي أحرقتها اللعنة والخطايا باحثين عن عالم آخر.

إن فيلم «ستاريكون فلليني» ليس إلا رؤية شعرية لفنان عبقري، رؤية شخصية ومعطاءة تصل بينه وبين تيارات العطاء الإنساني، رؤيا تضع فيلمه في مرحلة واحدة مع لوحات **جويا** وقصائد **رامبو** وموسيقى **رافاييل**، إنها رؤية ملونة مرعبة لعالم ينتهي دون أن ندري كيف ينتهي، زلزال يجعل الأرض تميد تحت القدم، وجدار عملاق يسقط، ومن خلال ضجة لا تكفي لإسكاتها الأصابع العشرة حين توضع في ثنايا الأذنين».

رؤية ملونة خاصة شاخصة بعالم فلليني الأثير، ألوان من الجحيم.. بنفسجية وحمراء وأخضر داكن لون العفن، ألوان مدروسة في بعدها التاريخي والنفسي والجمالي تلوح بين الظلمة والظلية والنور والسطوع المبهر، سماء حمراء هي أم سوداء أم زرقاء.. الحقيقة كل ذلك موجود.

مشهد أبيض نقي ومشهد لأرض بنية جدباء المفروض أن تخرج نبتا أخضر يانعا، في هذا الجو من الألوان الخاصة لفلليني نجد فجور البشر.. ولكن مازالت



صورة ١٠٤ لقطة من فيلم «ساتيريكون» (١٩٦٩) لوجة كالح بالبياض الصناعى والملابس ذات الحمرة الداكنة والشعر الأسود وهى ألوان كلها غير مريحة .

العصافير والورود بألوانها الأخاذة.. ومازال الريح والمطر يبلل وجه الأرض. (الصور من ١٠٤ إلى ١٠٧).

● الأبيض والأسود والألوان... والألوان والأبيض والأسود

الحقيقة أن هناك الكثير من المخرجين الذين يحبون تصوير أجزاء من أفلامهم- المصورة أصلاً بالأبيض والأسود- بالألوان وليس كبدعة مثلاً كما كان يحدث في الماضي مع اختراع الفيلم الملون، ولكن كمؤثر درامي فرضي يحكم أساساً الأحداث



صورة ١٠٥ لقطة من فيلم «ساتيريكون فيلليني» لوجة آخر حيث تكون المساحيق والألوان والملابس جزءًا من مأساة شخصيات الرواية.

الدرامية كما يراها المخرج.

كما أنه يحدث العكس من ذلك حينما يكون الفيلم أصلاً بالألوان ولكن هناك أجزاء بالأبيض والأسود ولنفس السبب الدرامي السابق حسب وجهة نظر المخرج والحدث الدرامي.

وسأتخذ كمثال الفيلم المصور أصلاً بالأبيض والأسود وبه جزء ملون، للمخرج **أندريه تاركوفسكي** Andrei Tarkovsky، **أندريه روبليوف** Andrei Rublyovإنتاج روسيا عام ١٩٦٦ الذي منع ولم يعرض إلا عام ١٩٧١ .



صورة ١٠٦ رسم لشخصية كازنوفا فى الفيلم الذى يحمل اسمة.

يحكي الفيلم قصة الراهب الرسام **أندريه روبليوف** الذي عاش في أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر في روسيا في فترة تعاني منها البلاد الاضطرابات الداخلية والغزو التتاري، ولقد حظى فترة طويلة باحترام السلطات التي منحته لقب فنان الكنيسة والدولة ولكنه سرعان ما اصطدم مع الكنيسة والدولة، ولقد عمل هذا الراهب في رسم الأيقونات في حدود الرسم الديني الكنسي، ولكنه استطاع في هذا المجال أن يتجاوز عصره كثيراً من الناحية الفكرية، وأن يخلق

للشعب مثلاً أعلى للتجانس والتناسق والوحدة والأخوة، لقد كان يفكر دائماً في المستقبل. الفيلم يدور في الماضي ولكن المتفرج يرى الفيلم بعيون الزمن الحاضر، ولقد صور الفيلم بالكامل بالأبيض والأسود ما عدا الجزء الأخير القصير فقد صور بالألوان الطبيعية.

ويفسر المخرج أندريه تاركوفسكي هذا التنوع اللوني بالآتي.. «إن ظهور الألوان في نهاية فيلم مصور بالأبيض والأسود قد أتاح الفرصة لقيام علاقة منطقية بين مفهومين مختلفين.. إن الأفلام المصورة بالأبيض والأسود تعد أكثر واقعية، ذلك أن



صورة ١٠٧ شخصية كازنوفا كما ظهرت فى الفيلم لفيللينى.

الأفلام المصورة بالألوان لم تصل بعد في رأيي إلى مرحلة الواقعية، ومازالت تشبه الصور.. ولا يمكن للرجل من الناحية النفسية أن تستلفت الألوان نظره في الحياة إذا لم يكن رساماً أو لم يكن يبحث عن قصد عن العلاقات بين الألوان أو لم يكن منجذباً للألوان بصفة خاصة.. وما كان يهمنا هو سرد الحياة، وفي رأيي أن التعبير عن الحياة في السينما يجب أن يتم بالأبيض والأسود.. وكان يتعين علينا أن نشير إلى العلاقة بين الفن والرسم بصفة خاصة من ناحية أخرى، وهذه العلاقة بين النهاية

الملونة والفيلم المصور بالأبيض والأسود كانت بالنسبة لنا تعبيرا عن العلاقة بين فن روبليوف وحياته.. ويمكن تلخيص هذه الفكرة بالصورة الآتية: من جانب الحياة اليومية والواقعية والعقلانية ومن جانب آخر التعبير الفني عن هذه الحياة.. وهي المرحلة التالية المنطقية.. وقد قمنا بتكبير التفاصيل لأنه من المحال عليك أن تنقل الرسم الذي يتميز بقوانينه الخاصة بالديناميكية والجامدة أن تنقله إلى السينما بأن تجعل المتفرج يرى في مشاهدة قصيرة ما كان يمكن أن يراه لو ظل يتأمل أيقونات أندريه روبليوف لساعات طويلة.. لا يوجد أي تشابه بين الحالتين.. وقد حاولنا خلق الإحساس العام بلوحات الفنان عن طريق تقديم التفاصيل، وكان هدفنا من ناحية أخرى الوصول بالمتفرج عن طريق تقديم مجموعة من التفاصيل إلى نظرة عامة للثالوث الأقدس الذي يعتبر قمة أعمال روبليوف.. ومن ناحية ثالثة كانت هذه النهاية التي صورت بالألوان والتي يبلغ طولها نحو مائتي وخمسين مترا ضرورية لنا حتى نعطي المتفرج فرصة لالتقاط أنفاسه وتمنعه من مغادرة الصالة بعد انتهاء المشاهد المصورة بالأبيض والأسود أو حتى تتيح له فرصة للانفصال عن حياة روبليوف والتفكير في الأمر، ولكي تمر بخاطر المتفرج بعض الأفكار العامة عن الفيلم أثناء مشاهدته للألوان واستماعه إلى الموسيقى التي فرضناها عليه.. وبالاختصار لجأت إلى التصوير حتى لا يغلق المشاهد الكتاب فور الانتهاء من قراءته.. ففي اعتقادي أننا لو كنا لجأنا إلى إنهاء الفيلم بعد جزء الناقوس لأضحى عملاً فاشلاً.. كان لابد من إبقاء المتفرج في الصالة بأي ثمن.. هذا هو الدور الدرامي الذي يلعبه ذلك المشهد الأخير المصور بالألوان.. وكنا في حاجة أيضاً إلى بعض الامتداد لسرد حياة روبليوف وحمل المتفرج على التفكير بأن روبليوف كان رساماً، وأنه كان يرسم هذا النوع من اللوحات وأنه عانى الكثير في حياته ليعبر عنه بهذه الألوان، كان لابد من الإيحاء للمتفرج بكافة هذه الأفكار».

إن النار التي اشتعلت في روح روبليوف امتدت إلى قماشة الفيلم التصويرية، فتتوهج الشاشة بالألوان، وتتجلى ملونة أيقونات روبليوف وتتوقف الكاميرا طويلاً عند أيقونته المشهورة «**الثالوث**»، وكل أفلام المخرج أندريه تاركوفيسكي بعد ذلك بالألوان ويدخل فيها جزء مصور بالأبيض والأسود التي صورت في روسيا أو خارجها، كان فيلمه التالي «**سولاريس**» ملوناً بالكامل وشاشته عريضة، ثم «**المرآة**» عام ١٩٨٠ ألوان وأبيض وأسود، ثم فيلم **ستالكر** عام ١٩٨٢ بالألوان، ثم فيلم «**حنين**» عام ١٩٨٣ ألوان وأبيض وأسود، ثم فيلم «**القربان**» عام ١٩٨٦ ألوان

وأبيض وأسود، ويعتبر أندريه تاركوفسكي من أفضل المخرجين الذين وظفوا درامية الألوان والأبيض والأسود في الأعمال الفيلمية في هذه الفترة.

وفي الفيلم الأمريكي «**قائمة شندلر**» للمخرج **ستيفين سبيلبرج** تدور أحداثه في ألمانيا النازية فترة القبض واضطهاد اليهود هناك، ولقد صور الفيلم بالكامل بالأبيض والأسود ما عدا لقطة واحدة بالأبيض والأسود ولكن يدخل فيها لون واحد أحمر في تلوين رداء فتاة صغيرة يهودية بين أنقاض الدمار والحرب– هنا اللون ليس ككل في الشاشة بل فقط في رداء الفتاة وباقي الشاشة بالأبيض والأسود– وبهذا الشكل اللوني الصريح المباشر عبر سبيلبرج عن تعاطفه الكامل وتعاطف المتفرجين مع الطفلة البريئة ذات المصير المحتوم في نظام نازي كما نعلم.

وكما عرفنا من قبل في فيلم المخرج الفرنسي كلود ليلوش «**رجل وامرأة**» أنه استعمل الأبيض والأسود والألوان، والألوان الواحدة المنفصلة كتأثيرات درامية، نجده في فيلمه الآخر «**الحياة الحب والموت**» La Vie L'amour La Mort، إنتاج عام ١٩٦٨، حيث كان الفيلم ملوناً ثم في مرحلة منه أصبح بالأبيض والأسود، ففي الفيلم يحكم على البطل بالإعدام ويكون هذا محور تغير سير الألوان إلى الأبيض والأسود، ويقول ليلوش في ذلك.. «إن حال وعالم البطل يتغير منذ اللحظة التي يصدر فيها الحكم بإعدامه، لقد فقد جميع أنوا ع الحريات، ودخل عالما لا يعرف عنه شيئاً، وكنت قد فكرت في البداية في تصوير الفيلم بأكمله بالألوان، إلا أنني اكتشفت بعد يومين أن الألوان لم تكن مناسبة للمشاهد الدائرة في السجن».

ونجد في نفس هذه الفترة الزمنية فيلم المخرج الإيطالي **بيير باولو بازوليني** Pier Paolo Pasolini في فيلمه «**نظرية**» Teorema إنتاج ١٩٦٨ يستعمل الألوان والأبيض والأسود في سرد دراما فيلمه بشكل مختلف، الفيلم يحكي عن زائر شاب يمضي عدة أيام مع عائلة أحد أثرياء رجال الصناعة في ميلانو مركز تجمع البورجوازية الصناعية في إيطاليا، ويعشقه كل من في المنزل.. الخادمة.. الابنة.. الأم .. والأب في النهاية، وبعد أن أرضى الشاب الرغبات الجنسية إلى حد معين للكل.. يختفي الزائر الغامض، تاركاً وراءه خمسة أشخاص نزعوا أنفسهم من حياة بورجوازية وأصبحوا في حالة عدم اتزان لمواجهة القوة الرهيبة التي تفجرت بداخلهم، ويبحث كل واحد منهم عن إجابة "ويهرب الجميع.. إلى الجنون.. إلى الفن.. إلى تجربة دينية، مزج بازوليني في فيلمه الذي يدمر البورجوازية بين وشم الصليب

والعلاقات الجنسية وفقرات من الكتاب المقدس- العهد القديم- والجنون والتسول الحسي والعودة إلى الكنيسة وصنع المعجزات، ولقد عبر عن ذلك بالألوان والأبيض والأسود.

يبدأ بازوليني في تقديم شخصياته في الفيلم بالأبيض والأسود، فيقدم بذلك ما بداخلها من حياة باهتة رتيبة تفرضها عليهم عادات البورجوازية وتقاليدها، وفي لقطات عامة نتعرف على الابن وسط جمهرة من الشباب، والأب رجل الأعمال الناجح الصارم الذي يتقدم بسيارة إلى باب مصنعه الضخم الذي يمتلكه فرد واحد، والابنة مع زميلاتها في المدرسة، ثم الأم التي يكون لون وجهها باهتاً وهي تقرأ كتاباً ثم تؤدي رسم الصليب، ثم على وجه الخادمة في المنزل وهي كالبلهاء مبعثرة وشاردة، ومنذ مشهد تلغراف وصول الزائر الذي تنقله الخادمة إلى الأسرة علي منضدة السفرة أثناء الفطور، تنقلب الشاشة إلى الألوان الطبيعية، وهنا يفسر بازوليني أن الألوان ترسم لنا مظاهر البورجوازية التي هي شخصيات خارج النفس، صورت بالألوان لكي يقارن بقوة بين داخل وخارج النفس من أحداث مدمرة ستحدث لهذه الأسرة.

وما استعرضته من أفلام تستعمل الألوان والأبيض والأسود في السرد كنوع من الحكى الدرامي هي عينات وأمثلة لأنها كثيرة وخاصة في أواخر العقد السادس وأوائل السابع بالقرن الماضي، وحتى في مصر هناك تجارب عديدة في ذلك أذكر منها تجربة المخرج الشاب وقتها **أشرف فهمي** في أول أفلامه التسجيلية بعد رجوعه من بعثة الولايات المتحدة باسم «**حياة جديدة**» عام ١٩٦٨ حيث كان يصور الحياة الجديدة للفلاح المصري في قرية أبيس بالقرب من الإسكندرية، وهي قرية نموذجية، وأحدث مقارنة أو مفارقة بين الجديد بالألوان والقديم بالأبيض والأسود، ثم صبغه بعد ذلك باللون السبيا (الكهرماني).. أو كما حدث قريباً في الفيلم الروائي «**أحلى الأوقات**» عام ٢٠٠٤ للمخرجة **هالة جلال**، حيث كانت هذه المقارنة بين الحاضر اللحظي المعاش بالألوان، وبين تذكر بطلة الفيلم **حنان ترك** للماضي باللون السبيا.. وهكذا نجد في كثير من الأفلام الآن هذا التداخل الدرامي بين الألوان والأبيض والأسود أو حتى اللون الواحد مساعداً للفهم الدرامي بالفيلم.

- **الحالة المزاجية عند كيسلوفسكي**

للأسف الشديد لا تتوفر الأفلام الجيدة الفنية ذات المستوى الرفيع في بلادنا بسهولة، في الماضي القريب كانت المراكز الثقافية للدول الأجنبية تحضر أولاً بأول

هذه الأفلام ونشاهدها في «نادي السينما» الذي أغلق أو «جمعية الفيلم» أو حتى في عروض خاصة داخل مراكزها، شاهدت كل أفلام أنطونيوني وفلليني ودي سيكا وروسوليني وغيرهم في المركز الثقافي الإيطالي، وأفلام **ميلوش فورمان وفيرا كيتيلوفا** في المركز التشيكي، **ورومان بولنسكي** في الجمعية، **وبرجمان** في نادي السينما.. كانت الثقافة السينمائية حية وكنا ننهل منها بشبق ونعرف كل جديد، لكن ذلك بالتدريج للأسف تعثر وإن لم يتوقف كلياً، وأصبحت استقى معلوماتي عن الأفلام من القراءة والمشاهدة في الخارج أو شراء نسخ الفيديو، لأن ظروف عملي في التصوير السينمائي لا تتيح لي فرصة السفر إلى المهرجانات وأنا لست ناقداً أتابع كل صغيرة وكبيرة، بل أنا أحب المشاهدة للأفلام الجيدة في هذا الفن الجميل، والحمد لله عندنا في مصر أساتذة يحضرون بانتظام المهرجانات الدولية ويقدمون لنا كل جديد يعرض فيها.

هذه المقدمة أسوقها لأني عرفت المخرج البولندي **كريستوف كيسلوفسكي** Krzysztof Kieslowski من القراءة والمقالات قبل أن أشاهد له أي فيلم وكنت كلما سافرت إلى الخارج أحاول جمع أعماله وإن كان ذلك لم يحدث إلا بشكل قليل في لندن عام ١٩٩٦، ثم مدني الأصدقاء بعد ذلك بعدة أفلام، والحقيقة التي وجدتها أمامي من أفلامه التي شاهدتها وهي أربعة فقط، وقد أخرج ثمانية أفلام روائية طويلة في حياته ومجموعة من الأفلام التسجيلية وحلقات سينمائية للتليفزيون البولندي عن «**الوصايا العشر**» لسيدنا موسى بصورة عصرية.

الحقيقة التي برقت أمامي لهذا المخرج العبقري كانت غريبة وجميلة وجديدة.. فأنا أمام سينمائي من الصنف الذي يغرق حباً في لغة الصورة، الصورة عنده أهم شيء يعبر بها عن أحاسيس أبطاله القدرية والحياة والموت والصدفة مع نظرة ساخرة للوجود الإنساني، الممثلون بالطبع والموسيقى والألوان من أهم أدواته، بل إن الألوان بالذات هي ما قرأت عنها قبل أن أشاهد أي فيلم له، والألوان عنده معزوفة منفصلة تحمل رؤيته الخاصة والذاتية جداً، والمزاجية إذا صح ذلك القول.

والأفلام التي شاهدتها لـ كيسلوفسكي بالترتيب هي:

١- فيلم «**قصة قصيرة عن القتل**» إنتاج ١٩٨٧ (إنتاج بولندي).

٢- فيلم «**الحياة المزدوجة لفيرونيك**) إنتاج ١٩٩٠ (إنتاج وتمويل أوروبي).

٣- فيلم «**الألوان الثلاثة– الأزرق**» إنتاج ١٩٩٣ (إنتاج فرنسي).

٤- فيلم «**الألوان الثلاثة- الأحمر**» إنتاج ١٩٩٤ (إنتاج فرنسي).

والأفلام الأربعة الأخرى التي لم اشاهدها حتى الآن هي:

١- فيلم «**هاوي كاميرا** » إنتاج عام ١٩٧٩ (إنتاج بولندي).

٢- فيلم «**الصدفة العمياء**» إنتاج ١٩٨٢ (إنتاج بولندي).

٣- فيلم «**قصة قصيرة من الحب**» إنتاج ١٩٨٨ (إنتاج بولندي).

٤- فيلم «**الألوان الثلاثة- الأبيض**» إنتاج ١٩٩٤ (إنتاج فرنسي).

ولد **كريستوف كيسلوفسكي** في بولندا عام ١٩٤١ في وطن محتل من النازية الألمانية، وتخرج من معهد السينما في وودج عام ١٩٦٩، وطوال عشرين سنة منذ أول أفلامه كمحترف عام ١٩٧٠، لم يتوقف عن صنع الأفلام التسجيلية إلى جانب الأفلام الروائية القصيرة والطويلة، سواء كانت منتجة للسينما أو للتليفزيون وأخرج ستة عشر فيلماً تسجيلياً، وخمسة أفلام للتليفزيون، وثمانية أفلام للسينما، ويقع المخرج كيسلوفسكي في التصنيف الذي كتبه الناقد **سمير فريد**.. «إذا كان الطابع الغالب على أفلام **فايدا** يجعل منه مؤرخ السينما البولندية المعاصرة، فإن الطابع الغالب على أفلام **زانوسي** يجعله مفكرها، والطابع الغالب على أفلام **كيسلوفسكي** يجعله شاعرها)، وهذا يؤكده أول فيلم شاهدته له وهو «**قصة قصيرة عن القتل**» شاهدته عام ١٩٩٦ في لندن A Short Story About Killing، إننا أمام قصيدة سينمائية بكل معنى هذه العبارة من حيث أسلوب الإخراج الذي يصل إلى السينما الخالصة، ومن حيث استخدام الألوان والألوان الكابية الكئيبة، ومن حيث التكوين التشكيلي الذي يجعل من كل لقطة لوحة متحركة مهما كان دورها في بناء الدراما، إنها قصيدة تشعرك بالكآبة، قتل شاب لسائق تاكسي بوحشية، بدون أي مبرر، إعدام الشاب شنقاً بحكم القصاص بالمحكمة، القتل بدون مبرر والقتل بالقصاص العادل، والفيلم مأخوذ أصلاً من الوصايا العشر لا تقتل للفرد في المجتمع، إنه فيلم تشاهد فيه بشاعة القتل في الحالتين .. قتل الشاب للسائق بشكل قاس للغاية يجعلك كمتفرج تثور في مقعدك للسائق، ثم قتل الشاب بالشنق وتفاصيل مقززة تجعلك كذلك تقشعر وأنت في مقعدك، ولقد نجح كيسلوفسكي في أن يحرك فينا الغضب من القتل بكل صوره، وما سأركز عليه ولفت نظري بشكل واضح في هذا الفيلم طريقته في استخدام الألوان وكذلك استخدامه المبتكر للمرشحات Filters في هذا العمل الدرامي القاسي بشكل غير مسبوق، ولم أشاهده من قبل في أي فيلم.

أولاً في الألوان كنت أتساءل دائماً في بعض الأحيان واللقطات أين ذهبت

الألوان؟ بالرغم من وجودها في الصورة، الفيلم بالألوان، ولكن الألوان في وارسو وفي حي جديد مليئ بضباب البرد وعدم ظهور الشمس، جعل الألوان باهتة، وفي نفس الوقت كانت ألواناً باردة برودة الجو والموت الذي في الفيلم، الصورة يغلب عليها الألوان ولكن ذات مسحة صفراء مخضرة (زيتوني)، ولهذا فأنت تشاهد الألوان مستعيرة صفات الأبيض والأسود وبالذات في أول الفيلم عندما يكون الشاب متسكعاً في شوارع المدينة، ويتخلل ذلك لقطات شبه تسجيلية– لأنها مصنعة– لهرة مشنوقة وبركة مياه قذرة أو فأر ميت بجوار حائط وتكون الألوان مع هذا الشاب بهذا الشكل مستمرة، بينما تأخذ الألوان طبيعتها الملونة ولكن بشكل كالح ولكنها تظهر أكثر قوة وإيجابية مع شخصية المحامي وأحداث هذا الجزء، وهو الخط المتوازي مع الشاب القاتل والذي سيدافع عنه في أول مرافعة اختبارية كمحام جديد بعد ذلك، التباين بين الألوان الطبيعية مع المحامي الذي يلتقي بالقاتل بدون أن يتعارفا بالطبع في كافيتيريا – ودائماً كيسلوفسكي معجب بالتقاء شخصيتين بدون أن يتعارفا كما سنلاحظ ذلك فيما بعد في أفلام أخرى– وبين ألوان الشاب الضائع القاتل لسائق التاكسي بدون مبرر، في كل مشاهد الشاب في المدينة في القتل يغلب هذا اللون الأصفر المخضر بشكل واضح حتى أنه أقرب إلى الأفلام الأبيض والأسود.. مما جعل شعورنا في الصورة ومع الشاب بالذات في عدم تعاطف وكآبة مسيطرة، زد على ذلك هذا الاستخدام العبقري للمرشحات المحايدة المتدرجة الكثافة من الغامق إلى درجات متدرجة إلى الأفتح حتى نصل إلى مستوى من خلالها وكأنها غير موجودة أصلاً Neutral Gradual Density Filters، وهذه المرشحات أصلاً توضع أمام عدسة التصوير من أعلى مثلاً لتعميق ودكانة الضوء الآتي من السماء بالصورة، ولهذا يكون نصفها العلوي داكناً ثم تميل الدكانة إلى أن تخف بالتدريج حتى يكون نصف المرشح السفلى عبارة عن زجاج شفاف تماماً، وبهذا ينتقل المنظر الملتقط وقد أقللنا نصوع السماء في الجزء العلوي من الصورة، وأبقينا المنظر في أسفل الصورة كما هو، وبهذا نحصل على تجانس وتباين مقبول في التعريض الضوئي في الصورة السينمائية.

وهذه المرشحات تصنع بكثافات مختلفة محايدة حتى يستطيع مدير التصوير أن يستخدمها بشكل مناسب لدرجات نصوع الجزء العلوي من الصورة، كما أن أنواعاً منها ملونة بكافة الألوان المعروفة والمستعملة في التصوير، وفي حقبة السبعينيات من القرن الماضي كانت موضة في الأفلام واستعمالاتها بشكل كبير، كما أن هذه

المرشحات المتدرجة الكثافة والمحايدة يمكن أن تكون ذات لون غير محايد، فمثلاً لون غروب الشمس (لون دافئ محمر) أو لون الغسق غروب الشمس (لون بارد) ولكنه مزرق فتوضع المرشحات على العدسة لتزيد من التأثير الطبيعي أو الصناعي للمنظر المراد تصويره.

كريستوف كيسلوفسكي استخدم هذه المرشحات بطريقة مبتكرة للغاية، حيث أدخل إلى أطراف الصورة (الكادر) مسحة داكنة بشكل جعلنا نشعر بالضيق أكثر والتوتر، ومرة في يسارها أو يمينها، ومرات تحيطها من الجانبين ومن أعلى، استخدام غريب لدكانة لون أطراف الصورة التي هي أصلاً زيتونية اللون، ففي سير الشاب القاتل متسكعاً في الشارع يكون غمقان الطرف الأيمن من الصورة واضحاً بشكل ملحوظ، هل هو جزء من ظلام نفسه أو لإعطائنا نحن المشاهدين تلك الشحنة غير المريحة من رؤية صورة ناقصة من طرفها الداكن، وفي موقف آخر من أحداث الفيلم نجد أن أطراف الصورة اليمنى واليسرى داكنة عندما نقترب من معرفة الحقيقة والقبض على الشاب القاتل، هل يريد كيسلوفسكي هنا أن يشعرنا (بصرياً)- والسينما لغة بصرية في الأساس- أن الحلقة تضيق عليه الخناق، بل إنه عندما تكون الدكانة أعلى الصورة في مشاهد القتل وخلافه فهذا معروف في علم التكوين أنها كتل ضاغطة من أعلى تجعل الأشياء في الصورة غير مريحة وغير طبيعية، لأن الله سبحانه وتعالى خلقنا وفوق رءوسنا فراغ أكثر سماء وهواء، ولذا يتخذ علم التكوين من كسر هذا الفراغ العلوي بشيء ثقيل وضاغط، عدم راحة وعدم طبيعية وعدم استقرار، وكل ذلك وصفه كيسلوفسكي بمنتهى البساطة والإتقان في كسر أطراف الصورة بالعتامة عن طريق المرشحات، بل إن كثافة هذا اللون المعتم كانت تتدرج مع قيمة الموقف الدرامي، وتتلاشى هذه العتامة في الأطراف مع المحامي وصديقته. واللقطة عند المخرج دائما طويلة الزمن تأملية مما يجعل لهذا التأثير البصري للمرشحات قيمة كبيرة، كان هذا الأسلوب المبتكر درامياً للون في الصورة واستخدام المرشحات يعطينا ذلك الجو الكئيب، بهذا اللون الذي ضيق من مساحة الصورة وجعل من القتل غير المبرر، فى هذه المدينة الباردة الميتة، هذه الحالة النفسية لكل الشخصيات وبالذات الشاب القاتل، وفي الجو المغلق مثل السجن- الحديدى».

وفي اعتقادي حسب متابعتي لهذا الفن الجميل طوال سنوات عمري، لم أجد من قبل استعمالاً بهذه السيكولوجية المحايدة المتدرجة الكثافة بهذا الشكل من قبل، ولقد

شاهدت الفيلم أكثر من خمس مرات واشتريته حتى أدرس حركة هذه المرشحات مع الصورة والدراما.

الفيلم الثاني الذي شاهدته لهذا المخرج هو «**الحياة المزدوجة لفيرونيك**» إنتاج عام ١٩٩٠، وهو أول أفلامه المشتركة بين بولندا وأوروبا، وصور جزءا بسيطا في أوله في بولندا أما باقي الفيلم فتم تصويره في باريس بفرنسا، وكعادة كيسلوفسكي فإن القدر يلعب الجزء الأكبر في الدراما في أفلامه، وكما يبدو بدون أي تمهيد مثلما قتل الشاب سائق التاكسي بدون مبرر وبشكل غير مخطط له، فإننا هنا في الفيلم الجديد مع فيرونيك الشابة البولندية في وارسو، وفيرونيك الشابة الفرنسية في باريس، ولقد جعل المخرج نفس الممثلة تلعب الدورين لزيادة تأكيد وجهة نظره القدرية، فالبولندية مغنية أوبرا والفرنسية مصورة فوتوغرافية ، وطوال الفيلم لا يلتقيان إلا في لحظة واحدة في مدينة كراكوف البولندية عندما كانت فيرونيك البولندية في سيارة أتوبيس تتطلع من خلال الزجاج إلى مظاهرة في الشارع، بينما كانت فيرونيك الفرنسية تصور هذه المظاهرة، وبينما هي تصور تطلعت إلى زجاج الأوتوبيس المحكم الإغلاق فرأت قرينتها والتقت عيناهما، وبعد ذلك سارت كل منهما في طريقها، وكلتاهما ليست على يقين من وجود الأخرى، وتحس فيرونيك البولندية مغنية الأوبرا وفيرونيك الفرنسية أن الشخصية الأخرى بداخلها.

والفيلم يبدأ بفيرونيك البولندية وهي تمارس الجنس مع صديقها ثم تتحول عواطفها كلها إلى الغناء، وينتهي بفيرونيك الفرنسية وهي تمارس الجنس بعد أن تحولت عواطفها من الفوتوغرافيا، والجنس هنا في البداية والنهاية تعبير عن قوة الحياة في مواجهة الموت وإزاء غموض العالم.

الألوان في هذا الفيلم كان لها نوع من الحيادية لم يتدخل كيسلوفسكي إلا لكبح نصوعها الشديد وجعلها أقل وأكثر واقعية وبعيداً عن ألوان الكارت بوستال، وربما وجود شخصية المصورة الفوتوغرافية جعل لهذه الألوان واقعية أكثر في تصوير الحياة المزدوجة للإثنتين.

بعد ذلك أقام كيسلوفسكي مدة في فرنسا وأخرج ثلاثيته الأخيرة في الثلاثة أفلام المرتبطة لونياً، كما قال بعلم فرنسا (الألوان الثلاثة– الأزرق والأبيض والأحمر) حيث صور الأزرق في فرنسا والأبيض في بولندا، والأحمر في سويسرا، وبعد ذلك سافر إلى بلده وقال «لن أكون المخرج البولندي الذي لا يعمل في بولندا، إني باق في وارسو» وصرح قائلاً في مهرجان كان عام ١٩٩٤ بعد إخراجه فيلم «**الثلاثة ألوان–**

الأحمر» أنه اعتزل الإخراج، فلقد أصبح لديه الآن المال الكافي لشراء السجائر، وليمضي حياته يدخن في هدوء، بدلاً من أن يعرض نفسه للتوتر ولمضايقات إخراج الأفلام، وتوفي في وارسو عام ١٩٩٧ .

فيلم «**الألوان الثلاثة– الأزرق**» إنتاج فرنسي عام ١٩٩٣، ولقد نال جائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا عام ١٩٩٣، ويمكن أن أسمي هذا الفيلم بكل صراحة في استعماله للألوان– إنه حالة اللون الأزرق– في دراما الفيلم بشكل استاطيقي يفوق كثيراً من استعمالاته السابقة، فهنا مع مخرج يتخذ من الصورة لغة شعرية باستخدام الكاميرا و العدسات والحركة واللون.. وأكرر واللون، اللون الأزرق هدف في حد ذاته كما نلاحظ من أول مشاهد الفيلم في السيارة التي تنقل الأسرة المكونة من الأب والأم (الممثلة الفرنسية **جوليت بينوش**) وابنتهما الطفلة، ويسود جو الصورة ذلك اللون الأزرق الفجري بتلك البرودة والضبابية، ومع تفاصيل الحياة للطفلة التي تلهو داخل سيارة بورقة زرقاء، والأب الذي يترك السيارة ليتبول، ولنلاحظ نحن في لقطة مكبرة زيت الفرامل يتسرب من ماسورة السيارة، وبعد قليل وعلى وجه شاب عابر نسمع صوت الارتطام والحادث والقدر الذي يهواه كيسلوفسكي متدخلاً ويموت الأب والطفلة ولا يبقى غير الأم، من أول مشهد يغلفك اللون الأزرق بالموت أكثر من الحياة بكل بروده وحزنه وكآبته ومأساته.

ويبقى معك اللون الأزرق طوال الفيلم متدخلاً بشكل لا يمكن الخلاص منه وكأنه القدر المسيطر.. مهما حاولت الزوجة الابتعاد عن ذكريات الحادث والأسرة والماضي، وهنا اللون ليس صبغة مسيطرة أو مسحة مغطية، بل هو عنصر تشكيلي موجود مع وعلى الشخصية والمكان والحدث بدون صبغة وأكثر قرباً في الواقع بتدخله مع الألوان الطبيعية، ولكن له خصوصيته الملحوظة في بعض اللقطات التي تصاحبها موسيقى معينة لها تأكيد على اللون وما يحمل من عواطف ومعنى، بل تذهب عبقرية كيسلوفسكي في أحد مشاهد الفيلم، حين تبدأ الزوجة الأرملة مع صديق زوجها ومساعده في تجميع باقي النوتة الموسيقية، هنا يجرد كيسلوفسكي الصورة السينمائية بالكامل من حدتها ويجعلها في عدم الحدية (فلو) في لقطة عامة يغلب عليها عناصر متفرقة من اللون الأزرق ولمدة زمنية كبيرة وبشكل ثابت! لأول وهلة.. نتساءل لماذا؟؟.. أسلوب غريب غير مسبوق ولكن المعنى هنا مثل الفن التجريدي تماماً، فقد (أطلق كيسلوفسكي عناصر الشكل واللون مع كل عناصر المضمون) أي تجريد الصورة إلا من مقوماتها الشكلية واللونية، وحتى يؤكد لنا قيمة العنصر

اللوني الأزرق فقط.. وهذا أسلوب تجريدي صرف وعبقري من المخرج.

بعد الحادث وسيطرة الأزرق المميت، وحين تبدأ الزوجة جولي تصحو ،تعلم الحقيقة وتحاول الانتحار، هنا الأزرق مصحوب بالأبيض الأكثر برودة، لا توجد ألوان زاهية أبداً هنا، نحن أمام فيلم في حالة لونية، المخرج يريد أن يربط لون الأزرق بموقف درامي حدثي قاسي هو الموت، مقابل الحياة التي تحاول الزوجة أن تعيشها تخلصاً من قدرية الموت الذي هبط على أسرتها، ولكن لونياً.. لا يمكن، فالأزرق معها في كل مكان جديد تذهب إليه محاولة النسيان، إنها تحاول أن تتغلب على ضعفها الإنساني، وتحاول أن تمحو هذا الأزرق.. ولكن في الفيلم نجد أن هذا مستحيل لأن القدر والحدث أقوى كثيراً.

تترك فيللا الزوجية في الريف ولا تأخذ معها إلا الثريا الزرقاء من حجرة ابنتها، وتكتشف في حقيبتها المصاصة المغلفة بالورق الأزرق التي كانت تلهو بها ابنتها في السيارة، فتلتهمها بقسوة وإصرار وقوة، وتنعكس ألوان كريستالات الثريا الزرقاء على وجهها وكأن هذا اللون لا يبعد أبداً، تمارس الجنس مع صديق زوجها، وهنا الجنس مرادف لقوة الحياة واستمرارها في جو ممطر أزرق داكن، وهنا الموسيقى المصاحبة للون الأزرق أساسية في تأكيد الإصرار على الحياة، حتى وهي تترك الفيللا تحك يدها في سورها الحجري الخشن في جو غائم كعذاب للجسد وجلد للذات والتعود على الألم، كل الدوسيهات الظاهرة في الخلفية زرقاء وأوراق الزوج يغلب عليها الزرقة، وتأتي قمة التعبير عندما تضع الثريا الزرقاء في حجرتها في المنزل الجديد الذي استأجرته في حي شعبي بعيداً عن ماضيها كله المؤلم، يؤكد كيسلوفسكي في مشاهد حمام السباحة بتلك الزرقة ذات المساحة الكبيرة في حمام السباحة التي تملأ الشاشة هذا الشعور المؤلم للزوجة، وتكون قمة الألم عندما يتقدم بعض الأطفال في سن ابنتها للحمام يرتدون مايوهات ملونة جميلة متناقضة تماماً مع جو الأزرق الذي يملأ المكان.

فلسفة كيسلوفسكي تظهر في مشهد السيدة العجوز جداً المتهالكة التي تضع قنينة الزجاج في صندوق القمامة، وهنا الألوان جميلة طبيعية ويغلب عليها الحياة بالرغم من تناقض الحدث لهذه السيدة العجوز المصرة على الحياة.

هذا الفيلم وظف حالة الأزرق في الدراما المأساوية بشكل رائع يجعلنا نتساءل.. هل يمكن أن نهرب من قدرية الأحداث المؤلمة في الماضي؟.. كيسلوفسكي ينفي ذلك.

الفيلم الثاني «**الألوان الثلاثة– الأبيض**» للأسف لم أره ولم أجده، ولقد كتب

الأفلام الثلاثة مع المخرج كاتب السيناريو البولندي **كرزيسزتوف بييفكر** ويقول المخرج.. «الأزرق والأبيض والأحمر هي الحرية والمساواة والإخاء، لقد كانت فكرة بييفكر والتي تم تجربتها في «**الوصايا العشر**» حينما قال لماذا لا نجرب أن نصنع فيلماً حيث يصبح مضمون الوصايا العشر مفهوماً بشكل أوضح وأوسع نطاقاً؟ لقد استخدم الغرب هذه المفاهيم الثلاثة على المستوى السياسي ولكنها تختلف تماماً عند تناولها على المستوى الشخصي، وهذا هو سبب تفكيرنا في هذه الثلاثية».

في فيلم «**الأزرق**» تصبح الحرية فكرة تراجيدية، وفي فيلم «**الأبيض**» تصبح المساواة فكرة واقعية، أما في فيلم «**الأحمر**» فإن الإخاء يصبح فكرة التقارب بين الغرباء والتعاطف بينهم.

تدور أحداث فيلم «**الألوان الثلاثة- الأحمر**» في جنيف- قلب أوروبا كما يصفها كيسلوفسكي- تعمل الفتاة فالنتين الممثلة «**إيرين جاكوب**» كموديل في وقت فراغها أثناء دراستها، وتصل الفتاة إلى طريق مسدود مع خطيبها، وأثناء قيادتها لسيارتها ليلاً تصطدم بكلب وتأخذه للعلاج وتعود به إلى صاحبه القاضي المتقاعد والذي يعيش منعزلاً في منزله كارهاً للبشر، وتفزع الفتاة عند اكتشافها هواية القاضي بالتصنت على تليفونات جيرانه، وفي نفس الوقت تدريجياً تتعاطف مع هذا الرجل المسن الذي استطاع ظاهرياً أن يعيش بدون حب، وهناك خط ثان مواز لطالب قانون شاب يمر بحالة نفسية نتيجة اكتشافه خيانة خطيبته أثناء استعداده للامتحان.

أربع شخصيات يلعب القدر معهم بشكل استغل المخرج من خلاله مزج اللون الأحمر بالذات في كثير من مواقف الفيلم مثل الإعلان عن معرض المنتج الجديد وبه صورة فالنتين موشحة بالأحمر، الإضاءة الحمراء في المسرح.. تفاصيل كثيرة تجعل من هذا اللون المائل إلى العاطفة يسيطر بأشيائه الصغيرة بدون أن يعطي مسحة كاملة كما شاهدنا في مشاهد حمام السباحة في فيلمه السابق «**الثلاثة ألوان- الأزرق**»، وفي لحظة يأس تقرر فالنتين أن تأخذ العبارة إلى إنجلترا آملة في مواجهة خطيبها المراوغ، ويكون طالب القانون على نفس العبارة التي تواجه عاصفة عنيفة تتسبب في غرقها، وعلى شاشة التليفزيون يشاهد القاضي وجوه الأشخاص الستة الناجين من تلك الكارثة وهم شخصيات أفلامه السابقة في فيلم «**الأزرق**» جولي (**جوليت بينوش**) وأليفر (**بينويت ريجنت**) صديق الزوج، وفي فيلم « **الأبيض**» دومينيك (جولي دوبلاي)، ثم في فيلم «**الأحمر**» فالنتين وطالب الطب وجرسون من العبارة غير معروف.



صورة ١٠٨ لقطة من فيلم «قصة قصيرة عن القتل» للمخرج البولندى كيسلوفسكى والقتل البشع دون مبرر.

وكما نجد أن المخرج هنا ترتبط أفلامه الثلاثة وأبطال أفلامه بهذه القدرية والعزلة التي لا نعرف اتجاهها أو سببها، أو حتى متى تأتي، مستغلاً عنصر اللون كأحد مكونات الفعل الدرامي بجانب كل شيء (الصور من ١٠٨ إلي ١١١).

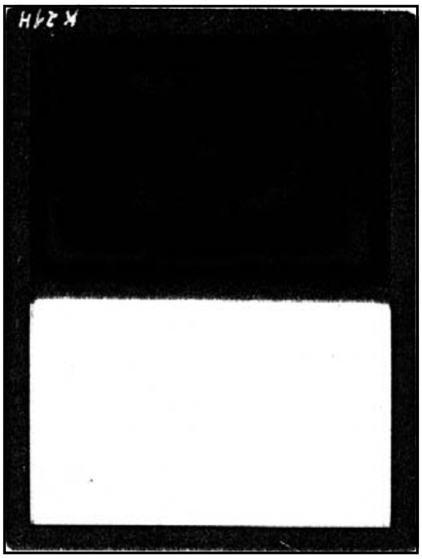
- **ألوان الزمن القديم في فيلم «يوم أن تحصى السنين»:**

يقول المخرج **شادي عبد السلام**.. (أنا ابن الصعيد، أحببت كل شيء- المنازل.. طريقة الكلام.. التقاليد والعادات.. الصفات.. الأخلاق.. إن لون أهل الصعيد هو اللون الذي يريح عيني»، وكلام أستاذنا شادي عبد السلام من حوار أجراه الناقد سمير فريد في «**نشرة نادي السينما**» بتاريخ ١٩٧١/١٢/٢٣

وسنتعرف على الفنان الكبير المخرج شادي عبد السلام أكثر في الفصل القادم من الكتاب، في المرجعية التشكيلية، ولكن ما أطرحه هنا في هذا الجزء الرؤية اللونية لفيلمه المغروز في تراب مصر وهوائها.



المرشح ذو الكثافة المحايدة نصفي متدرج القطع.



صورة ١٠٩ المرشح ذو الكثافة المحايدة نصفي حاد القطع.

فنان دارس للتشكيل، متشبع كما يقول بحب أهل بلده حتى النخاع، وحضارة مصر القديمة التي يراها تجربة إنسانية إبداعية فنية عميقة تستحق أن تدرس ونستلهم منها وحي ورقي عصري شامل.

فنان تتمتع الألوان في فيلمه «**المومياء**» برمزية ما معبرة عن بيئة، صنف من الرجال والنساء، الألوان ترجمات وعلاقات وأحاسيس وتأمل.

أرض مصر جيولوجياً كما يصفها الدكتور **جمال حمدان** صلبة.. رملية صفراء.. غمرت في الزمن السحيق بالمياه ثم انحسرت المياه في عصور لاحقة، حين تسير على جبال الأقصر في الجنوب أو بني حسن في المنيا تلاحظ بقايا القواقع والقشريات المتحجرة بذلك اللون الأصفر الباهت الكالح، وحين تقف على شاطئ النيل عند قنا تلاحظ ذلك الشريط الأخضر الضيق حول الماء الأزرق للنيل وخلفه الأصفر اللامتناهي في الصحراء، الأخضر والأزرق والأصفر والحجر الجيري الأبيض هي ألوان مصر في ترابها ومياهها وسمائها، ومن الأصفر نجد أجزاء من التربة الحمراء والبنية وبالتالي البرتقالية.

الأبيض الجيري يعطي كل الألوان في مصر المظهر الباستيل، تلك الألوان غير المتشبعة التي لها راحة العين والنفس.. وهو ما يريح عين فنان عظيم دارس مثل شادي عبد السلام.



صورة ١١٠ لقطة من فيلم «الثلاثة ألوان – الأزرق» للأرملة تطمئن على رجل الموسيقى مفترشاً الطريق.

الألوان وفيلم «**المومياء**» هي باستيل لا تخرج عن تركيبة الألوان المصرية التي ذكرتها سابقاً، الألوان عليها مسحة التراب – الزمن – كما نشاهدها في آثار أجدادنا، وقد لاحظنا كيف استخلصوها من التربة والنحاس والكبريت في الجزء الأول من الكتاب.

شادي لحبه واعتزازه بمصريته رجع إلى ألوان التاريخ في فيلمه، اللون المصري أو ما يمكن تسميته ألوان «**فجر الضمير**» الحضارة المصرية كما وصفها عالم المصريات الأمريكي **بريستد** في كتابه المشهور.

إن شادي يرجع لنا الوعي بتلك الألوان الباستيل التي زينت المعابد والمقابر والصروح– نستثنى المجوهرات لطبيعة ألوان أحجارها ومعادنها– الفيلم في الجبل لقبيلة تسكن الجبل، الرجال مثل الأوتاد والجبال شامخون يلبسون السواد وأعطتهم الشمس القوية سمرة في وجوههم يفصل بين الجلباب الأسود وسمرة الوجوه تلفيحة بيضاء تبرز هؤلاء الأشداء بكل طولهم وقوتهم، الغريب الآتي من الوادي يلبس اللون الفاتح، لأنه ليس مثلهم قوياً شامخاً.



صورة ١١١ لقطة من فيلم «الثلاثة ألوان – الأزرق» للأرملة فى لحظة جنسية وتأمل لحياتها، اللقطة تجريدية فى شكلها المنفذ.

حين تخرج الكاميرا إلى الصحراء ستكون صفراء خالية من أي لون آخر إلا اللون الذي فوقها.. لون زرقة السماء، حتى الزرع القليل الشيطاني الذي أمام ونيس فهو يابس مصفر.

البيوت لون الحجر درجات من الأصفر الداكن يقطعه تشكيل آخر للرجال السود والأم التي تجلس على الأريكة الداكنة، الجدران في البيوت جدران كهفية يترجل فيها ونيس ككتلة صغيرة سوداء في بحر أصفر تماثلي، الجدران في المعابد لها لون الزمن المترب ويقطعها ذلك السواد والبياض للكتل الحية في تكوينات مدروسة استاطيقية.. ترجع إلى روعة الماضي الفرعوني في المكان الحالي الذي تدور به الأحداث، وعظمة المكان الماضي لهؤلاء الأجداد، تناسق لوني وتشكيلي خاص بشادي المتشرب من تراث الأجداد الواعي إلى يقظة العين والقلب والعاطفة لهذا التراث الأخلاقي الجمالي بحق.

لم نجد في «**المومياء**» اللون الأخضر بصراحته المعهودة ولا في الزرع والملبس

والحياة، لأن الفيلم يدور بين أهل الجبل الذين لا يزرعون ويسلبون الأجداد كنوزهم ويتعايشون منها.

بينما شاهدنا كل الألوان بصراحتها وزهوها في الأفندية الذين كانوا على ظهر السفينة وفي زي جنودهم، وفي أول الفيلم في اجتماع علماء الآثار بالقاهرة.

ثم نأتي لتلك الجنازة المهيبة فجراً للمومياوات في ذلك اللون السرمدي الأزرق بذلك الشعور المروع لجثث ملوك مصر من الأسرة الحديثة، ولقد استغرق تصوير هذا المشهد فقط ٤٠ يوماً، كل يوم ٢٠ دقيقة هي زمن بقاء هذا اللون فجراً في صعيد مصر، صور الفيلم عام ١٩٦٨، ولم تكن الخامات الملونة السريعة قد ظهرت بعد في السوق- الظلام والسواد لون القبول ولا يمكن أن أنسى تلك التوابيت ولمبة الجاز تمر عليهم كاشفة في لحظات وتاركة التوابيت في ظلال لحظات أخرى.. تشكيل بالإضاءة لعلاقة لونية رائعة، لقد شذ فقط في الفيلم اللون في حالة ظهور قلادة الذهب المرصعة بالياقوت الأزرق مرة في المقبرة ومرة مع التاجر، لأن الذهب هو الذهب وما يحمله من دلالات لونية عرفناها من قبل وله كل الإغراءات الأنثروبولوجية، كما أن زرقة الياقوت كحجر كريم صريحة وصادمة كما نعلم من أرض القمر.

زيارة ونيس لقبر والده وحول القبر بتلات زهرية. البنفسجي كلون ربما من الأشجار الوردية التي نسميها الجهنمية، تدلل على أن من في القبر عزيز ولكن، وتحت كلمة ولكن هذه عدة علامات، لأن الأبحاث الحديثة كلها تصف هذا اللون البنفسجي كمصاحب للفجيعة أو منبئاً بها.

الخلاصة أن الفنان المبدع شادى عبد السلام جعل اللون شكلاً خالصاً في فيلمه مستمداً قوته وعظمته من ألوان مصر القديمة الفرعونية، وكان اللون مع عنصر التكوين والحركة البطيئة وباقي عناصر اللغة السينمائية من أهم مميزات أسلوبه الفريد الذي لم يجد بمثله الزمن على أحد غيره حتى الآن.

● ألوان الفضاء والبرتقال والعيون المرعوبة والمستحية عند كوبريك

ولد **ستانلي كوبريك** Stanley Kubrick عام ١٩٢٨ في مدينة نيويورك، وكان والده طبيباً. «اشترت» مجلة **لوك** منه وعمره ١٦ عاماً صورة فوتوغرافية قام بتصويرها توضح الحزن على بائع جرائد وسط عناوين الصفحات الأولى للجرائد التي تعلن وفاة الرئيس الأمريكي روزفلت، ثم اشترت منه المجلة نفسها صوراً أخرى، كان مولعاً بالتصوير الفوتوغرافي، فترك دراسته وتفرغ لذلك تماماً، في أوقات

الإجازات والفراغ كان يشاهد الأفلام ثم ذهب إلى متحف الفن الحديث وأخذ في مشاهدة الأفلام الكلاسيكية لسينمائيين مثل **بودفكين وإيزنشتاين** وغيرهما، وعشق الصور المتحركة وقرر أن ذلك الطريق هو طريق حياته، في عام ١٩٥٠ أنتج وأخرج وصور وعمل المونتاج لأول أفلامه التسجيلية باسم «**يوم القتال**» Day of The Fight، ثم أعقبه بفيلم آخر باسم «**القس الطائر**» The Flying Padrea، وفي عام ١٩٥٣ سنحت له الفرصة لأول مرة عن طريق صديق شاعر لإخراج أول أفلامه الروائية للسينما باسم «**الرهبة والرغبة**» Fear And Desire، وقام بكل الأعمال الفنية كعادته، وفي عام ١٩٥٥ ظهر فيلمه الروائي الثاني **«قبلة القاتل»** Killers Kiss، ويقول كوبريك في هذه المرحلة المبكرة من عمله.. «لم أصادف أية أفكار جديدة حديثة في الأفلام تجعلني أعتقد أنها ذات أهمية خاصة، وأن لها علاقة بالشكل، وفي رأيي أن الاهتمام بأصالة الشكل أمر يكاد يكون عديم الجدوى، فإن الشخص الأصيل بحق ذا العقلية الأصيلة حقاً، لن يكون قادراً على العمل في الشكل القديم وسيعمل شيئاً مختلفاً، ومن الخير للآخرين أن يفكروا في الشكل باعتباره نوعاً من التقاليد الكلاسيكية وأن يحاولوا العمل في هذا النطاق».

وفي عام ١٩٥٦ يظهر الفيلم الذي يلفت النظر له بشدة باسم «**القتل**» The Killing (عرض في مصر باسم «**الملاعين**»)، وفي عام ١٩٥٧ يخرج فيلم «**في سبيل المجد**» Pathe of Glory عن أحداث الحرب العالمية الثانية وبالذات في الجبهة الفرنسية، وقد تسبب الموضوع في عدم عرض الفيلم في فرنسا لسنوات، وفي عام ١٩٦٠ يرشحه الممثل **كيرك دوجلاس** ليخرج الفيلم الشهير «**سبارتاكوس**» SPARTACUS، وبهذا الفيلم يتربع ستانلي كوبريك على عرش مخرجي هوليوود الكبار، وهذا الفيلم أول أفلامه الملونة، وكذلك تخلى عن التصوير بنفسه منذ عمل فيلم «**القتل**»، ثم يرجع مرة أخرى لعمل الأفلام بالأبيض والأسود في فيلم «**لوليتا**» Lolita عام ١٩٦٢، وفيلم «**د. سترينجلوف**» Dr. Strangelove عام ١٩٦٤، وليشهد عام ١٩٦٨ تحفته «**أوديسا الفضاء ٢٠٠١**» 2001A Space Odyssey: الذي استشعر فيه الصراع المحتمل بين الآلة والإنسان وسيطرة الآلة على الإنسان، ويقول كوبريك عن الفيلم.. «قد حاولت أن أخلق تجربة بصرية تتجاوز التصنيف الكلامي وتنفذ مباشرة إلى العقل الباطن بمضمون عاطفي وفلسفي، كانت نيتي أن يكون هذا الفيلم تجربة ذاتية مكثفة تصل إلى المشاهد على مستوى الوعي الباطن كما تفعل

الموسيقى.. أنت حر تتكهن ما شئت عن المعنى الفلسفي والمجازي للفيلم»، ولقد نفذ أغلب هذا الفيلم في استوديوهات لندن وقرر الإقامة هناك.

في عام ١٩٧١ أخرج «**البرتقالة الآلية**» A Clockwork Orange عن ظاهرة العنف في المجتمع الغربي، وليمنع في بريطانيا لإصراره على عدم حذف أي بوصة من شريط الفيلم لعدة سنوات ثم يعرض كاملاً بعد ذلك.

وفي عام ١٩٧٥ يخرج فيلم «**باري ليندون**» Barry Lyndon وهو فيلم في شكل تاريخي يوضح أن الإنسان ضائع في كافة العصور.

وفي عام ١٩٨٠ يخرج فيلم «**بريق**» The Shining وهو يصنف كفيلم مرعب لكن يحمل نظرة فلسفية عميقة سنلاحظها في تحليل الفيلم.. وفي عام ١٩٨٧ يخرج فيلماً مأساوياً عن حرب فيتنام باسم «**خزانة رصاص كاملة**».

وفي عام ١٩٩٩ يعرض له آخر أفلامه بعد موته باسم «**عيون لا ترى باتساع**» Wide Shut Eyes وهو من أجرأ أفلامه التي تتحدث عن علاقة الإنسان والجنس.

أخرج ستانلي كوبريك في مشوار حياته ثلاثة عشر فيلماً روائياً، وفيلمين قصيرين تسجيليين واعتبر من أهم مفكري الفن السابع في اختيار موضوعاته بالذات بعد فيلم «**سبارتاكوس**» فكل فيلم له فلسفة خاصة وقضية مطروحة بقوة، وحين وجد أن النظام الإنتاجي الهوليوودي يمكن أن يكون عقبة في طرحه لقضايا معينة، ترك وطنه وأقام على الجانب الآخر من الأطلنطي حتى وافاه الأجل.

ثلاث محطات أو أكثر نلاحظها في ألوان أفلامه، وإذا استبعدنا «**سبارتاكوس**» وركزنا على «**أوديسا الفضاء**» تلك التحفة البصرية التي ينبهنا فيها إلى الخطر القادم.. نجد أن المنطق الفلسفي كمصور فوتوغرافي أصلاً وفنان سينمائي لامع، قد جعل من لوحات الفضاء اللامنتهى سيمفونية مرئية لونية تغوص في اللون الأسود الغامض، هذه السيمفونية يؤكدها لحن «**الدانوب الأزرق**» للموسيقار **شتراوس**.. يا إلهي، لم أرى روعة بصرية تفوق ذلك المنظر عظمة وغموضاً وبهجة، عظمة لأن الإنسان توصل في تاريخ تطوره إلى ذلك، وغموضاً لأننا لا نعلم ما المصير لهذه الرحلات مستقبلاً، وبهجة آنية لنا كمشاهدين أو ربما لي أنا بالذات عندما شاهدت ذلك في أول مرة، هنا اللون الأسود الذي يملأ الشاشة غول لا معالم له، بينما سفينة الفضاء الكونية السابحة بيضاء رشيقة تتهادى مع الموسيقى، وعندما ننتقل إلى داخلها تسيطر علينا ألوان البرودة والزرقة والبياض ناقلة لنا هذا العالم الغريب المتخيل مستقبلاً، وعندما تتأزم المواقف بين رائد الفضاء والعقل الآلي

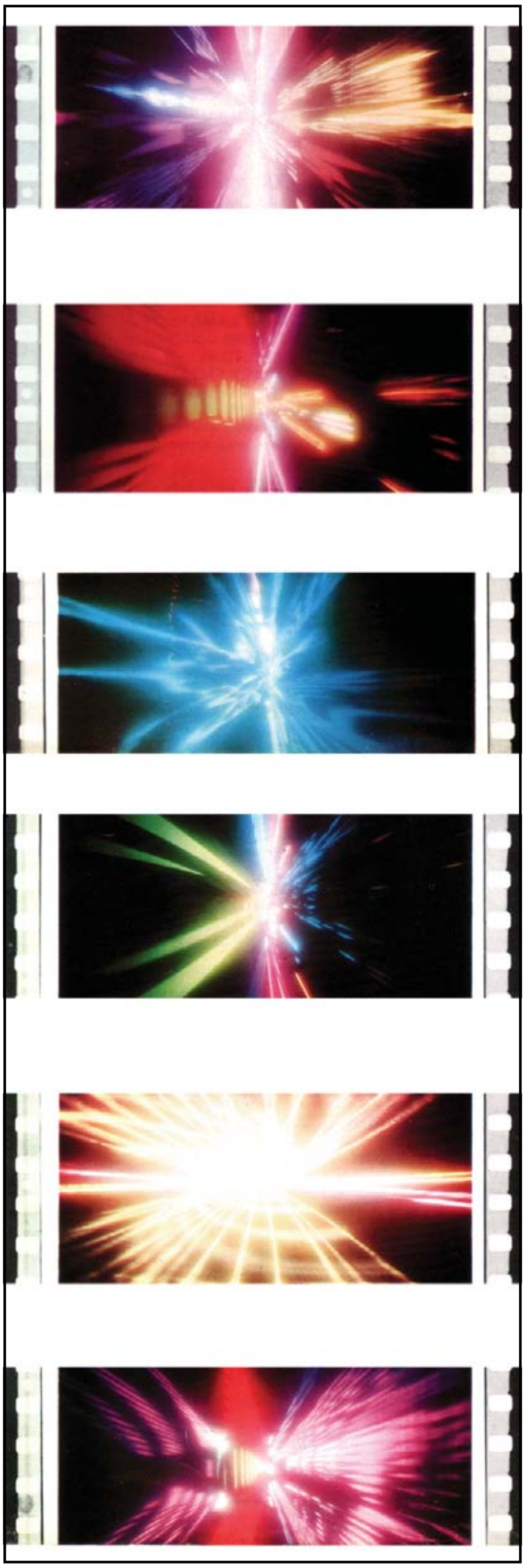


صورة ١١٢ رائد الفضاء عندما تمر سفينتة فى بوابة النجوم اللونية بسرعة فائقة وتنعكس ألوانها على زجاج خوذتة الأمامى، فى فيلم «أوديسا الفضاء ٢٠٠١» (١٩٦٨).

(**الكومبيوتر**) لا نرى إلا لمبة حمراء، ونسمع صوتاً رخيماً آلياً، اللمبة مثل عين الشيطان، أو عين أسطورية من مغامرات **أوليس** في **الأوديسة**، وإحمرارها لا يعبر عن خطر فقط، بل هو أحمر التدمير الرهيب والإصرار على ذلك.

الفيلم ملئ بالألوان الباردة، واستعمالها في ديكورات ابتكارية لا حدود لها متحركة عملاقة، وربما المشهد قرب النهائي حين يعبر الرائد هارباً بمركبته الصغيرة بوابة النجوم التي بهرتنا.. طوفان من الألوان العديدة الداخلة علينا متحركة سريعة لتنقلنا إلى عالم غير معروف أو معلوم أو حتى متخيلا.. عالم غامض بكل معنى الكلمة، كوبريك في هذا الفيلم استغل اللون الأسود بإبدا ع كبير.. ربما ذلك الحائط الأسود المنبثق كل فترة للقردة والإنسان في مراحل تطوره على المجهول الذي يحاول الإنسان معرفته ولا يعرف، وسيحاول مرة ثانية وثالثة ورابعة وهكذا إلى ما لانهاية. (الصورة ١١٢/١١٣).

في فيلمه «**البرتقالة الآلية**» الذي يتكلم عن العنف بنظرة عالم اجتما ع دارس، ومفكر سينمائي رائع يوظف الألوان لا شعورياً بين أرجاء فيلمه، ففي النصف الأول من الفيلم وهو الجزء العنيف جداً تكون الألوان المسيطرة الأزرق والبرتقالي والأحمر الوردي، وهي ذروة الاعتداءات الجنسية والاجتماعية للبطل الممثل **مالكولم ماكدويل** وهي ألوان حارة ساخنة يظهرها في ديكورات فاتحة ورموز بيضاء جنسية، أما في النصف الثاني من الفيلم البكائي المأساوي والذي يرينا البطل كضحية لحقل



صورة ١١٣ لقطات متعددة أذهلتنا وقتها لبوابة النجوم فى فيلم «أوديسا الفضاء ٢٠٠١» – تصنع تشكيلة لونية متداخلة غريبة وغامضة .



صورة ١١٤ لقطة من فيلم «البرتقالة الآلية» (١٩٧١) وسيطرة اللون الأزرق عليها.

تجارب، تكون فيه الألوان المسيطرة الباردة أكثر الأزرق والأبيض الرمادي، كان اللون البرتقالي رمزاً للعواطف وللإنسانية مهما كان مدلولها عنيفاً أو غير عنيف، بينما يرمز اللون الأزرق والأبيض الرمادي للآلية وكأن هذا التلاحم القدري بين الإنسان والميكنة وهو موضوع الفيلم بما يحمله من عنف، وهو بشكل آخر قريب من فيلم «**أوديسا الفضاء ٢٠٠١**» الذي يستشعر الصراع بين الإنسان العاطفي والآلة المتمثلة فى العقل الآلي- الإلكتروني- (الصور ١١٤/١١٥).

وفي فيلمه «**بريق**» تكلم «**كوبريك**» عن الرعب بالمفهوم الفلسفي الكامل لمعنى هذه الكلمة من خلال شخصية كاتب غير موهوب يصطحب زوجته وابنه إلى فندق مهجور ومعزول في منطقة جبلية وقت الشتاء، ليكون حارساً له، واعتبر هذا الفندق



صورة ١١٥ لقطة من فيلم «البرتقالة الآلية» للعنف باللون الأزرق فى شوارع المدينة .

فرصة لتفرغه للكتابة، وبالتدريج في هذا المكان الفسيح تكتشف الزوجة أن زوجها خلال هذه الأيام لم يكتب إلا جملة واحدة، وأن هناك تغيرات تحدث له يكون نتيجتها أنه يريد أن يقتلها هي وابنها، ويدور صراع تدخل فيه أرواح عاشت وماتت في هذا الفندق في عصور سابقة، وتدور فكرة الفيلم عن القرين.. هل هو شيء مصدق أو رعب من أجل الرعب، كان الاستعمال اللوني داخل الفندق تغلب عليه الألوان الدافئة بشكل عام، وفي إحدى اللقطات ينهمر بحر من الدماء الحمراء داخل ممرات الفندق، بينما كانت الألوان خارج الفندق ميتة زرقاء، حتى الأخضر كان أخضر مزرقاً كئيباً لا حياة فيه، وفي الفيلم استعملت الآلة الجديدة وقتها (الاستيدي كام) لحركة الكاميرا الحرة بشكل جميل ومذهل في مطاردة النهاية في المتاهة بالحديقة غاية في الروعة.

كان صراع الأحمر والأزرق برموزهما هما شكل اللون في الفيلم، كما أن كوبريك طلب في بناء ديكور الفيلم أن تكون إضاءة الديكور بالكامل من خلال تصميمه، بحيث اعتمد بشكل كبير على مصداقية الضوء داخل الفندق والحركة الحرة الكثيرة به. (الصور ١١٦/١١٧/١١٨).

في فيلمه الأخير «**عيون لا ترى باتساع**» يحلل منطق الجنس بين الرجل والمرأة والإخلاص والشك بين الزوج والزوجة، ولقد وظف في هذا الفيلم اللون البنفسجي



صورة ١١٦ لقطة من فيلم «بريق» (١٩٨٠) باللون البنى المصغر الداكن لبار الفندق – الإضاءة مصممة داخل الديكور والبار لإعطاء جو مرعب وغريب.



صورة ١١٧ لقطة من فيلم «بريق» (١٩٨٠) لأحد شخصيات الحفل مشقوق الرأس – باللون البنى المصفر الداكن.



صورة ١١٨ لقطة من فيلم «بريق» (١٩٨٠) والألوان هنا فى صراع بين الأزرق وشخصية الكاتب المريض ذات المسحة البنية الحمراء.

والأسـود والذهـبـي بشكـل فـيـه خـيـال وفلسـفـة في ذروة الفـيـلـم في اللقـاء الجنسي الجماعي في الجمعية السرية التي حضرها «**توم كروز**» متطفلاً..

هنا رمـزيات الجنس الممـارس بلون اللحم البـشـري على خلفيـات باهتـة سـوداء وأرضيـات بنفسجية وبأقنعة ذهبية للرجال والنساء، تعطي مدلولاً قاسياً وخطيراً، ففـي السـواد غمـوض وهـو يأخذنا إلى تلك النقطة السردابية في شخـوصـهـم، أما الأقنعة الذهبية فهي من بقايا الرذيلة فـي عصـور سحيقة بابلية وإغريقية ورومانية لارتباطها بالخيانة والخلاعة والذهب الذي تهواه النساء وترتكب المعاصي في سبيله، بينما اللون البنفسـجي- في آخر تحليل له- يعطي الاستشعـار بالموت والفنـاء- لاحظ قوة اللون في الفصل الأول من الكتاب-.

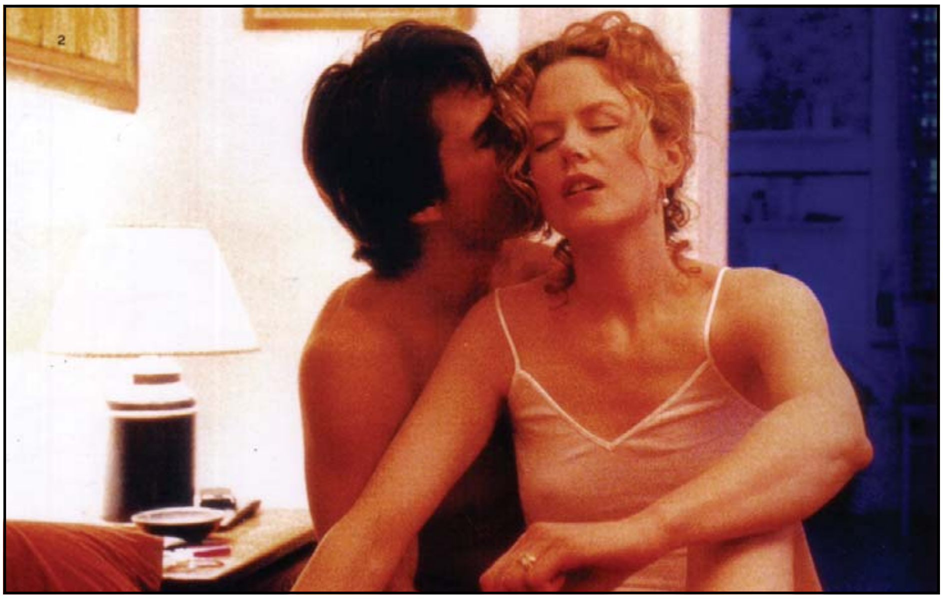
إلا أني أجد هنا أن البنفسـجي المتواجد في هذا المشـهد الأسطوري يذكرني بشكل ما بألوان قرمزيات «فيلليني» في فيلم «**ساتيريكون**» بنفسجي انحلالـي لروما القديمـة، هنـا البنفسجي وهـو المساحة المسيطرة في أرضية المكان وعليه كل هذا الجنس، الجنس بمفهوم طقوس اللذة محدداً، هـو بنفسجي مشئوم وشاذ، وإن كان يصنف في كـثـيـر من الحـالات على أنه لون للملوك والأباطـرة ولـون الفـخـامـة في القـصـور، ومن هنا أخذ صـفـتـه الأهم، إلا أنه كذلك لون الجثث العفنة فـي أولـهـا،

واللـون الأكثر تنفيراً عند كثير من الفنانين التشكيليين، فمثلاً عند الفنان جوجـان هـو اللـون المرعـب، واعتقـد أن ستانلـي كوبريك قد وظف اللون درامياً وبصرياً في هذا الفيلم بشكل حسي جيد أعطـى للمتفرج ذلك الشعور بالرفض والشؤم، كما استغل ذلك التناقض الواضح في العلاقة الزوجية بين **توم كروز** و**نيكول كيدمان** بين اللونين الأزرق البارد والدافئ الأحمر، وبالـذات حين بـدأت أمـور الخيانـة تظهر على الزوجة ويعلمها الزوج، الخلفية الزرقاء في حجرة منزلهما وهما في كامل لياقة الحب باللون الدافئ، والعكس حين ينقلب الموقف يكونان في جـو أزرق وخلفـهمـا عن بعـد اللـون الأبيـض، علاقات فيها تصارع نفسي بين الشخصيات وصراعات مساوية بين الأزرق والأحمر الدافئ والأبيض (الصور ١١٩/١٢٠).

● **فيلم الرجل والحصان.. عمل فريد من نوعه**

هناك أفـلام مـعـينة من الصـعب أن تمحي من الذاكـرة، أولاً لموضـوعـهـا، وثانيـاً لطريقة تناول هذا الموضوع تكنيكيا، وفي تاريخ السينما هذه الأفلام قليلة، ولكن لها الفـضل في أنهـا غـيـرت اتجـاهات فن السـينمـا إلى الأفـضل والأحـسن، مـثـل فـيلم «المواطن كين» للمـخـرج **أورسن ويلز** ومـدير التـصـوير **كريـج تولاند** فـإنهـمـا جـعـلاً بالموضـوع وبعـمق الصـورة حـدثاً يؤرخ له بعـد كين أو قـبل فـيـلم كين لانفـراد هذا الأسـلوب لأول مرة في السينما تكنيكياً، ومثل ذلك أفلام كثيرة من قبل مثل «**كابينة الدكتور كاليجاري**» أو «**متروبوليس**» و«**روما مدينة مفتوحة**»، أو «**سارقو الدراجات**» أو «**آخـر نفس**» أو «**٤٠٠ ضـربة**» وغـيـرهـا، وهذه الأفـلام على سـبـيل المثـال وليس الحصر.

ويأتي فـيلمنا «**الرجل والحـصـان**» ضـمن هذه النوعـية، كمـا أنه أول أفـلام مـدير تصوير بارع فـي السـينمـا الروسـية في مرحلة الخمسـينيات والستينيات اتجه إلى الإخراج لأول مرة، فالفيلم إخراج وتصوير **سيرجي يورسيفسكي** Sergei Urusev-sky وهو مـصـور أفـلام ذات صـور أخـاذة مـثل «**الطلقـة ٤١**» و«**البـجـعـة الطـائرة**» و«**خطاب لم يرسل**» و«**أناكـويا**» وغـيـرهـا، وهي كلـهـا أفـلام شـاهـدتهـا وتعـتـبـر مـن كلاسـيكيات السـينمـا الروسـية في مـرحلة مـا بـعـد **إيزنشـتـاين** و**بودفكين** و**فـيـر توف** وغـيرهـم، فـقـد كانت سـينمـا **أوديون** في وسط القـاهرة مـخـصـصـة لعرض الأفـلام الروسـيـة وفـيـهـا شـاهـدت كمـاً رائـعـاً من هذه الأفـلام، ولقـد شـاهـدت فـيلم «**الرجل**



صورة ١١٩ لقطة من فيلم «عيون لاترى بأتساع» وقمة التعبير اللونى للزوجين المتحابين فى لون دافئ وخلفهما عن بعد لون أزرق داكن وأبيض صريح.



صورة ١٢٠ لقطة من فيلم «عيون لاترى بأتساع» والزوج وقد دخل قلبة الشك فى زوجته فيتعانقان فى لون أزرق مسيطر وخلفهما لون أبيض ماضى به صورتهما .

والحصان» في نادي السينما في فبراير ١٩٧٠ وكنت وقتها لم أتخرج بعد من معهد السينما وإن كنت أستعد لتصوير أول أفلامي التسجيلية الملونة كمحترف في المركز التجريبي الذي يرأسه المخرج الفنان **شادي عبد السلام**.. بعد مشاهدتي لهذا الفيلم شحنت بطاقة غريبة لأن صورة الجمال الاستاطيقي في الفيلم كانت كبيرة وغنية ومتنوعة وكبيرة لأن المخرج هو المصور فاختار مواقع للكاميرا في سرد القصة المبهرة، والصورة غنية جداً بالجمال في شكل وطبيعة المكان، والصورة مليئة بحلول تكنيكية قد تكون ابتكارية ولأول مرة مثل الشاشة العادية للصورة الملونة وفجأة تكون الشاشة صورتها مضغوطة بالعدسة السكوب أفقياً، أو الصورة تكون ملونة بالألوان الطبيعية، ثم فجأة مع الحدث تصبح موحدة بلون واحد، أو الصورة تصبح منفصلة الألوان أو مهزوزة في الماء أو مموجة.. وهكذا، كما استخدمت الكاميرا الحرة بشكل كبير في إعطاء حياة وحيوية للصورة بكافة أشكالها، كما جعل الصورة تشارك الممثل في كل خلجة من خلجاته، إذا اهتز اهتزت، وإذا لهث لهثت، وإذا جرى تجري.. وهكذا.

ولقد بدأ «يورسيفسكي» حياته رساماً عاشقاً لفن التشكيل، والتحق بمعهد موسكو للسينما، وصور العديد من الأفلام الناجحة، حتى أخرج وصور هذا الفيلم عام ١٩٦٩، ولقد قال الناقد الفرنسي المشهور **مارسيل مارتان** عن الفيلم.. «إن الأسلوب المرئي ليورسيفسكي يتميز بجنون حقيقي، فالكاميرا في يده ترسم خطوطاً غريبة يجب الاعتراف بأنها قليلاً ما تملك مبررات درامية كافية، وهو في فيلمه الأول الذي قام بتصويره طبعاً يشكو السيئات ذاتها، ومع هذا فهو عمل جميل جداً بصفاته الجمالية والشعرية».

ويقول الناقد الروسي **أندريه زوركي**.. «إن البناء الدرامي لفيلم **الرجل والحصان**» بناء تشكيلي حقاً.. مشهد هروب قطيع الخيل من الذئاب، ومشهد العيد القروي المفعمان إلى أقصى حد بالشاعرية، واللقطات الجمالية للخيول التي ترعى بأمان، ثم رؤية طفولة (جولساري)- الحصان في الفيلم- وأحلامه الساذجة السعيدة التي تشبه سراباً ساحراً، ثم اللقطات السوداء البيضاء المتجهمة، إن الفنان في فيلم **«الرجل والحصان»** يستغل الطبيعة الرائعة كما يستغل غنى وتنوع مزايا الكاميرا السينمائية، ويبعث أمام عيوننا جمالاً هو جمال الحياة، إن واضعي هذا الفيلم يقولون في كل لقطة.. الجمال يستحيل قهره، الجمال خالد في حركة الحياة فانظروا إليه لكي تقدرون الخسارة التي تنتج عن الشر واللامبالاة».

ولقد استعرت الدراسة التفصيلية التي أعدها الأستاذ الناقد **أحمد الحضري** لهذا الفيلم في «**نشرة نادي السينما**» كلامه تفصيلاً، لأنه حلل الفيلم بشكل جيد للغاية وبأسلوب تحليلي بصري قريب لأسلوبي وأفضل وذلك عرض جيد يشرح الفيلم تحت العناوين: تتابع المشاهد، المخرج، الإخراج والتصوير، المونتاج، الموسيقى.

تتابع المشاهد

– نرى في ألوان محدودة حصاناً عجوزاً يجر عربة عليها العجوز تاناباي، يعاني الحصان لأن الأرض آخذة في الارتفاع يخاطب تاناباي حصانه بحنان.. ثم تبدأ العناوين الرئيسية للفيلم تتخللها جمل يقولها تاناباي عطفاً على حال الحصان المتهالك.. يتوقف الحصان، واسمه جولساري، ثم يعاود المحاولة.. تتموج الصورة للمزج.

– عودة إلى الماضي في ألوان مهزوزة عن بعضها، لنرى جولساري في صباه وهو يمرح.. موسيقى ممتازة.. تصوير بطئ لمجموعة خيول بعدسة سكوب فتبدو الصورة مضغوطة أفقياً لأنها تعرض بعدسة عادية.

– جولساري حالياً يحاول المسير ثانية.. الألوان محدودة.. قطع مفاجئ.

– تاناباي في الماضي أثناء فترة الحرب.. ألوان كاملة.. تاناباي في قطار مسرع بينما نرى لقطات بعدسة سكوب لفرسان يجرون إلى جانب القطار.

– تاناباي أثناء عمله كحداد.. ألوان كاملة.. يتحدث مع صديق له منصب رئيسي.

– تاناباي في ألوان محدودة يوضح أن مهنة الرعاة قد أتعبته.. يشرب شراباً ساخناً بجوار زوجته وأحد أبنائه.. يذكر أن الخيول تتوقع خطراً، نسمع صوت الذئاب.

– خيول هائجة.. ألوان محدودة.. لقطات بعدسة سكوب.. الرعاة يحاولون تهدئة الخيل

– تاناباي يشكو الظروف الصعبة لصديقة الرئيس.. الألوان محدودة.. لقطة للخيول.

– خيل تشرب من نهر قليل العمق.. ألوان كاملة.. مهر رضيع.. خيول في لقطات تعاطف وحنان.. طيور مطمئنة بين أقدام الخيول.. تاناباي يسأل عن جولساري.

– نرى جولساري بالسرعة البطيئة وألوان كاملة وهو يعدو وخلفه تاناباي على جواد آخر.. يوضح التعليق أن مصير تاناباي وجولساري قد اتحد وأن طريقهما في

الحياة واحد.. نفس الموسيقى السابقة.. لقطات لخيول داخل ماء ضحل.. الماء يتناثر.. حصان وفرس في عناق.. زغللة من الماء بتأثير مائل تغطي الصورة.

– صبي يطعم الخيل.. ألوان كاملة.. تاناباي يصطاد جولساري بالحبل.. تاناباي من وجهة نظر جولساري بعدسة سكوب.. يقع جولساري على الأرض ويتقلب.. تاناباي يحاول تهدئته، سكوب.. تاناباي يروض الحصان.. تصوير عادي.. ويقول له "لا تغضب.. فلابد أن يعمل الجميع "ثم" الحياة قاسية.. ولكنها سوف تكسبك خبرة". تتموج الصورة مثلما في نهاية المشهد الأول.

– جولساري في الماء الضحل واقفاً مربوطاً.. نفس الموسيقى.. زغللة مائلة من الماء.. تأتي فرس إلى قربه.. ود وحنان بين الاثنين.. تعليق على لسان الحصان "ثم ذهبت بعيداً مثل الحلم".

– أغنام وطفل وبنات.. تاناباي على صهوة جواده جولساري.. يوشوشه.. امرأة بجوار الحصان.. صوت تاناباي: "كان جولساري يحب أن يذهب إلى لقائي مع هذه المرأة.. كان يعرف من صوتي ومن مسكتي للجام أني أحبها".. لقطات للقاء الغرامي بين تاناباي والمرأة، وهي أرملة اسمها بوبودان، بين الأشجار.

– جولساري وهو عجوز يحاول جر العربة.. الألوان محدودة.. يشفق عليه تاناباي ويفك العربة ويتحركان سوياً بدون العربة.

– نعود إلى الألوان الكاملة.. بوبودان تسير وتاناباي يتابعها على جواده جولساري.. تربت على الحصان فنسمع صوت الحصان يقول "كان لها أجمل ذراعين..".

– لقطات بسرعة بطيئة وبألوان مهزوزة لجولساري في شبابه يجري مع فرس ثم يتعانقان في وسط ماء ضحل.

– نعود إلى جولساري بالألوان الكاملة وهو سعيد بلقاء الرجل والأرملة.. نفهم من الحوار أن بوبودان ترى أن طريقها في الحياة يختلف عن طريق تاناباي.

– تاناباي يراقب الأرملة بوبودان عن بعد مع ابنتها.. يتذكر كلماتها الأخيرة.. طبع مزدوج للقطة زغللة مائية مائلة على لقطات أخرى نرى فيها بوبودان تحمل الفأس أو ترعي البقر أو تسكب الماء على ابنتها لتستحم..

– الحاضر مرة أخرى.. ألوان محدودة.. تقدم سيارة ويعرض سائقها على تاناباي أن ينقله إلى مقصده على أن يترك الحصان فلا فائدة منه نهائياً.. يصر تاناباي على أن يسير مع جولساري.

– عمل في الحقول.. ألوان كاملة.. يقابل تاناباي الأرملة بوبودان فيساعدها ثم

يقول لها "سأزوروك الليلة" فتغضب منه وتنصرف.. يقول تاناباي لحصانه "لقد أغضبناها اليوم يا جولساري".. ينضم إليه صديقه الرئيس ويدور حديث حول الحرب.. تمر بوبودان بعربتها.. يعلق الرئيس" كل شيء يمكن أن يحل محله شيء آخر.. إلا أننا لا يمكننا أن نعيد إليهن ما ضاع منهن في الحرب".. تاناباي يتذكر ما قالته له.

– احتفال بالألوان الكاملة.. خيول تركض في كل اتجاه.. موسيقى.. جولساري سعيد لأنه يعرف أن هذه الاحتفالات تجلب له النصر.. المتفرجون يشيرون إلى جولساري.. لقطة ثابتة لوجهه.. بوبودان ترقب بدء المباراة.. يلقي بفروة في منتصف دائرة ليتخاطفها الجميع فوق خيولهم.. رجل يخطف الفروة ويبتعد.. يلحق به تاناباي.

– لقطة مطاردة بلون أحمر وبعدسة سكوب.. نرى وراء ها قرص الشمس عادي الاستدارة.

– المطاردة في ألوان كاملة.

– لقطات أخرى تتقاطع سكوب أو عادية وباللون الأحمر أو بالألوان الكاملة.. ومع لقطة ثابتة نسمع تعليقاً "يا إلهي بارك أجدادنا الذين وهبونا رجالاً شجعاناً".

– لقطة انتصار تاناباي باللون الأحمر.

– تاناباي على حصانه يتجه إلى بيت بوبودان، تدعوه للدخول في خجل.

– ننتقل إلى لقطات عناق بين الأشجار بالألوان الكاملة بين تاناباي وبوبودان.

– في الحاضر.. ألوان محدودة.. تاناباي يحاول تدفئة جولساري بتغطيته بعد أن أوقد له ناراً..

– ألوان كاملة.. جولساري ينتظر سيده خارج مسكن بوبودان.. تهب عاصفة فينذعر جولساري.. يخرج تاناباي لتهدئته ويضطر لركوبه وسط الأمطار في طريق العودة لزوجته.. بعض اللقطات بعدسة سكوب.

– زوجة تاناباي تنتظر عودته.. ألوان كاملة.. تاناباي مهلهل لا يقدر على النظر إلى زوجته.. خيول تخرج من الماء.. موسيقى.. تاناباي يمر بين الخيول يفكر في حاله.. يخر على الأرض يبكي.. جولساري يخف إليه.. تهدأ الموسيقى.

– رعاة بين الخيول.. ألوان كاملة.. تاناباي يمزق خطاباً ويقول للمندوب" "لن أعطي جولساري لرئيسك" ويحتدم النقاش إلى أن تقول زوجة تاناباي له "أعطهم الجواد ودعهم ينصرفون".. يحاول الرجل سحب جولساري بالقوة.. بعض اللقطات

بعدسة سكوب.. صدى جولساري في آذان تاناباي.. تاناباي يقول لزوجته: "إنك تنتقمين مني من أجل الليالي التي كنت أمضيها بعيداً عنك".

– يعود جولساري.. موسيقى فرحة.. ألوان كاملة.. تاناباي فرح فوق جواد آخر.. جولساري يمرح نشواناً برائحة المكان والقطيع.

– الحاضر.. ألوان محدودة.. تاناباي العجوز وجولساري العجوز.

– الماضي.. تاناباي يناجي جولساري.. بالألوان الكاملة.. "من وضع هذه السلسلة؟" ويحاول تضميد قدميه الداميتين.. يحضر رجلان لسحب جولساري.. يلقي تاناباي السلسلة الحديدية في وجهيهما.

– أطفال يلهون.. ألوان كاملة.

– الاستعداد لإجراء عملية قطع الخصيتين لجولساري.. لقطة بعدسة سكوب بالألوان مهزوزة لخيول حرة.. لقطة ثابتة لجولساري يرقب.. ثم يحاول الهرب فيمسكون به.. جولساري يلهث.. لقطة مقلوبة أثناء إجراء العملية.

– لقطات يتذكر فيها جولساري فحولته.. ألوان مهزوزة.. حصان وفرس يمرحان ويتعانقان في ماء ضحل.. لقطات سالبة (نيجاتيف).. تصوير بالسرعة البطيئة.

– تكرار للقطة سابقة للفرس وهي تبتعد عن جولساري.. مع الزغللة المائلة للماء.

– قافلة تتحرك.. موسيقى قوية ممتازة.. تاناباي يقول لزوجته "سأذهب يا ديادرا لأحضر حدوة".. يدخل اسطبلاً يرى فيه جولساري.. مكان الحداد.. تاناباي يعمل ويشرب الماء بين آن وآخر.. التصوير من آلة تصوير محمولة على اليد.

– القافلة تسير.. تاناباي وزوجته ينظران إلى دار الأرملة بوبودان.

– زغللة الماء المائلة.

– الحاضر.. ألوان محدودة.. لقطات بعدسة سكوب ثم تصوير عادي.. تاناباي العجوز يقول: "وداعاً يا جولساري العظيم، فقد كنت الصديق الوفي".

– بألوان مهزوزة.. جولساري يمرح في شبابه.. بعدسة سكوب وبالسرعة البطيئة.

المخرج

جرت العادة أن ينتقل الفنان إلى مهنة المخرج السينمائي بعد أن يتدرب كمساعد مخرج أولاً، أو أن ينتقل إليها من الإخراج المسرحي أو التليفزيوني، والأمثلة على هذا كثيرة. كما يحدث أن ينتقل كاتب السيناريو أحياناً إلى الإخراج السينمائي، كما نسمع أو نقرأ عن مركب الفيلم (المونتير) الذي يتحول إلى الإخراج، ولكن من النادر أن ينتقل مدير التصوير إلى الإخراج في الأفلام الروائية الطويلة، والأمثلة هنا

تكاد تكون محدودة جداً، نذكر منها أخيراً المصور البريطاني **جاك كارديف** الذي شاهدنا له فيلم "**فتاة الموتوسيكل**".

ولكن المتصلين بالمصور السينمائي **سيرجي يوروسيفسكي** والمتتبعين لأعماله منذ تصويره فيلم "**الطلقة ٤١**" و"**البجعة الطائرة**" و"**خطاب لم يرسل**" و"**أنا كوبا**" للمخرجين الشهيرين **جريجوري شوكراي وميخائيل كالاتوزوف**، كانوا يدركون مما تعرضه لقطات يوروسيفسكي ومدى ما تقدمه في عرض الشخصيات والمناظر الطبيعية ومعالجة الحركة السينمائية مقدرة هذا الفنان على التعبير عن فكرة الفيلم وعن صورته الشاعرية وعن العواطف الإنسانية التي تتضمنها المواقف المختلفة، وكيف أن التعاون بين مدير التصوير يوروسيفسكي وبين المخرجين **شوكراي وكالاتوزوف** قد أعطى نتائج غير عادية في التعبير السينمائي.

ونذكر عن فيلم "**الطلقة ٤١**" (١٩٥٦) إلى جانب السيناريو الممتاز، ما قدمه التصوير في هذا الفيلم من مستوى لم نعتد عليه في الأفلام الروسية من قبل، خاصة وأن التصوير كان بالألوان في هذه الحالة وكيف ساعد التصوير على التعبير عن تغير العلاقة تدريجياً بين البطلة الثائرة وبين أسيرها الضابط، أما فيلم "**البجعة الطائرة**" (١٩٥٧) وكان بالأبيض والأسود، فقد أوضح أيضاً قدرة التصوير على التعبير عن العواطف بين البطل والبطلة خاصة في مواقف الفراق ثم اللقاء. أما فيلم "خطاب **لم يرسل**" (١٩٦٠) فهنا يصل يوروسيفسكي إلى قمة التعبير عن توتر العلاقات بين أفراد البعثة الجيولوجية التي تعمل في مكان ناء، عندما تدب الغيرة بينهم ويبدأ الشقاق، إلى أن يبدأوا في التخبط في السير وسط الغابات، وهنا تؤدي آلة التصوير المحمولة على اليد دوراً رئيسياً. ولا ننسى من هذا الفيلم اللقطات التي تعبر عن قسوة الطبيعة سواء في المناطق الجليدية أو أثناء حريق الغابة.

وأخيراً ينتقل هذا المصور ليخرج فيلمه الأول الذي يكون فيه المسئول الوحيد عن تعبير الصورة، ويختار لذلك موضوعاً من تأليف **جنكيز ايناتوف**، وهو "**وداعاً يا جولساري**"، ويكتفي منه بزاوية معينة في العلاقة بين تاناباي وحصانه جولساري، وينطلق في التعبير عنها بحرية كاملة، فهو المخرج والمصور معاً.

الإخراج والتصوير

لا شك أن قيام يوروسيفسكي بدوري المخرج والمصور قد وصل بفيلم "الرجل والحصان" إلى مستوى يصعب الوصول إليه في غير هذه الحالة، من حيث

التصرفات السينمائية ومزاج التعبير عن الأزمنة المختلفة وحتى عن المواقف المختلفة داخل المشهد الواحد.

ولقد حاولت أثناء تلخيص مشاهد الفيلم أن أحدد بعض هذه التصرفات للقارئ، وأن ألفت نظره إليها.

وتتعرض قصة الفيلم للعلاقة بين رجل عجوز وحصانه العجوز أيضاً، ويعود الرجل بذاكرته إلى الوراء ليتذكر ما مر به هو من لحظات سعيدة أو أزمات ونسمع تعليقه على هذه المواقف، ويتخلل ذلك مشاهد من وجهة نظر الحصان أيضاً ونسمع تعليقاً عليها وكأنه على لسان الحصان.

ولنذكر الآن التصرفات السينمائية التي سلكها المخرج والمصور يوروسيفسكي للتعبير عن هذا:

– الألوان محدودة لمرحلة الحاضر.. مرحلة كبر السن بالنسبة لتاناباي وبالنسبة لجولساري.. والألوان المحدودة هنا مناسبة جداً، تكاد تكون مصورة بالأبيض والأسود مع صباغتها بإحدى الصبغات، إلا أننا نلمح أحياناً لوناً آخر أو لونين فقط هنا وهناك.. في السماء الملبدة بالغيوم، في النار الموقدة في مسكن تاناباي وهو يشرب الشراب الساخن وبجواره زوجته.

– الألوان الكاملة للأيام السعيدة في الماضي، مثل بداية علاقة تاناباي بجولساري، لقاءات تاناباي مع الأرملة بوبودان، احتفال الفروسية و.. و.. وكل ما يتعلق بالماضي من وجهة نظر تاناباي.

– الألوان المهزوزة وهي تسمية تقريبية لمجرد تمييز هذا التأثير.. وكان التأثير عبارة عن رؤية هالة زرقاء فوق الأشياء وأخرى حمراء أسفلها، إحساس مماثل لما نراه عندما يمر ضوء أبيض خلال منشور فنجده قد تفرق في الجانب الآخر إلى جميع ألوان الطيف، فكأن الألوان قد اهتزت عن بعضها بدلاً من أن تتطابق في أماكنها، وكان هذا التأثير مخصصاً للرجوع إلى الماضي من وجهة نظر الحصان جولساري.. عندما تذكر صباه وشبابه.

– زغللة الماء انعكاسات من على سطح الماء بتأثير ممتد على زاوية ٤٥ تقريباً استغلت وتكررت كتأثير جمالي في بعض لقطات الرجوع إلى الماضي، كان سببها واضحاً في حالة تصوير منظر المياه الضحلة ولكن استغلالها الجمالي استمر كلقطة مطبوعة على لقطات أخرى لا ارتباط لها بالماء.

– التصوير بعدسة سكوب يؤدي إلى ضغط الصورة في الاتجاه الأفقي فقط مع

رغبة يوروسيفسكي في عرضها بعدسة عادية أي أن تبقى مضغوطة هكذا لتمييزها عن سواها، أما عن سبب التمييز هذا فهذا ما لا أجد له تفسيراً من جهتي، حتى لو كانت الخيول ترى في الواقع بهذا التأثير، فإن هذا الأسلوب قد طبق على لقطات أخرى لتاناباي مثل لقطات الفرسان الذين كانوا يسابقون القطار!.

– القطع من لقطات بعدسة سكوب إلى لقطات بعدسة عادية والعكس في مشهد واحد.

– لقطات بلون أحمر فقط، مثل بعض لقطات احتفال الفروسية، ولقطة انتصار تاناباي.

– طبع لقطة بعدسة سكوب على لقطة عادية مثل اللقطة التي كانت فيها الشمس في الخلف وهي عادية الاستدارة.

– لقطات ثابتة مثل تثبيت لقطة على وجه الحصان عندما يردد اسمه المعجبون به وسواها.

– تصوير يبدو بطيئاً في بعض اللقطات الحالمة والتي نرى فيها جولساري وهو يمرح وسط المناظر الطبيعية الممتدة.

– التصوير بآلة تصوير محمولة على اليد وقد استخدم هذا التأثير كثيراً في المواقف التي تستدعي الإحساس بعنف الحركة، مثل اللقطات التي كنا نرى فيها تاناباي وهو يطرق الحديد بكل حماس ثم يشرب الماء ثم يطرق الحديد وهكذا.. وإن كان هذا التصرف مألوفاً حالياً إلا أنه منفذ هنا بمنتهى الإتقان.

– آلة تصوير تلف دورة كاملة حول محور أفقي، مثلما حدث أثناء إجراء العملية للحصان إذ شاهدنا الأفق يدور في الصور ليصبح المنظر مقلوباً ثم يعود إلى حالته الأصلية.

– آلة تصوير تدور حول الممثلين كما كان يحدث في اللقاءات بين تاناباي وبوبودان وسط الأشجار، ويتميز هذا الأسلوب بزيادة الإحساس بالتجسيم.

– لقطات سالبة (نيجاتيف) ظهرت بها بعض لقطات جولساري في شبابه في الجزء الأخير من الفيلم.

– التركيز البؤري على مستوى محدود مع بقاء المستويات القريبة أو البعيدة خارج التركيز البؤري، مثلما كان يحدث في اللقاءات المتتالية بين تاناباي وبوبودان، وكانت فروع الأشجار التي تعترض رؤيتنا لا تكتسب وضوحاً، فلا نرى واضحاً أمامنا إلا الاثنين فقط.

كل هذه التـأثيرات والتصرفات التي استغلها يوروسيفسكي بعضها من ابتكاره وبعضها الآخر مألوف، إلا أنها جميعاً كانت متقنة تماماً ومؤثرة، وإن كنت لا أدرك سبباً واضحاً لبعضها، على قلته، اللهم إلا للاعتبارات الجمالية وهذا سبب كاف في مثل هذا النوع من الأفلام.

هل يعني هذا أن جانب التصوير قد طغى على جانب الإخراج؟ لا إن مقدرة يوروسيفسكي على قيادة الممثلين وتحريكهم داخل الصورة وعلى تقطيع اللقطات واضحة تماماً لا تخفي على المدقق مهما بهرته جوانب التصوير، وليس أدل على ذلك من مشهد لجوء تاناباي مع جواده إلى مسكن بوبودان لأول مرة، وتردد بوبودان في دعوته إلى الدخول، أما عن تنفيذ مشهد هياج الخيول في القسم الأول من الفيلم ومشهد الذعر الذي انتاب جولساري عندما هطلت الأمطار بشدة بينما هو ينتظر سيدة خارج مسكن الأرملة، فهما يدلان على قدرة هذا المخرج الجديد وعلى أنه لم يقتحم ميداناً غريباً عنه.

السيناريو والحوار

لا يمكنني أن أتصور أن يكون السيناريو بالصورة التي شاهدنا بها الفيلم، من وضع أديب حائز على جائزة نوبل، وله عدة مؤلفات أدبية ترجمت إلى لغات أجنبية عديدة، السيناريو هنا يدل على حاسة سينمائية خالصة وإدراك تام لإمكانيات السينما، ولكن هكذا تقول عناوين الفيلم. إن العمل الأدبي الأصلي يحمل اسم "**وداعاً يا جولساري**" من تأليف **جنكيز إيتمانوف**، الذي قام أيضاً بكتابة السيناريو والحوار، وتميز الحوار بتمشيه مع روح الفيلم، منذ بدأنا نقرأ ترجمة جمل العطف والحنان التي يخاطب بها تاناباي جواده المتهالك.. أو جمل التوجيه التي يوشوشها تاناباي في أذن حصانه عند بدء ترويضه: "لا تغضب، فلابد أن يعمل الجميع.. الحياة قاسية ولكنها سوف تكسبك خبرة".

والحوار البليغ الذي دار بين تاناباي وبوبودان في الحقل عندما تقول له "إنك مثل هذا القش" تشير إلى تقدمه في السن، فيرد "إني مازلت عشباً أخضر"، ويريد إثبات ذلك فيقول لها "سأزورك الليلة".

وجمل الغزل التي ترد على لسان الحصان في وصفه لعشيقة سيده، و.. و..

المونتاج

المونتاج هنا يتمم الإخراج والتصوير، فالانتقال ناعم سلس بين لقطة وأخرى في المشاهد التي تتطلب هذا، وهو مفاجئ يلفت النظر عندما يدعو السياق لذلك.

ولقد استخدم مركب الفيلم عند أول انتقال للماضي تمويج الصورة إلى أن تم المزج مع لقطات الماضي، فكان تقديماً مقبولاً جداً.. وفي المرة الثانية التي يعود فيها مركب الفيلم إلى الماضي فإنه على العكس يصدمنا تماماً بصوت القطار المفاجئ العالي الذي كان يستقله تاناباي أثناء الحرب.

وكلا الطريقتين في الانتقال من مشهد إلى آخر مناسبة تماماً، ففي الحالة الأولى (التمويج والمزج) نحن ننتقل إلى لقطات حالمة تصحبها موسيقى هادئة جميلة، أما في الحالة الثانية (قطع مفاجئ من حيث اللون والصوت) فنحن ننتقل إلى فترة الحرب وإلى قطار بكل ما يصحبه من ضوضاء عالية، وهكذا.

وهل ننسى تركيب مشهد أصوات الذئاب التي أثارت الخيول وجعلتها تجري في كل اتجاه.. وهل ننسى تداخل لقطة زغللة الماء مع لقطات أخرى، كذلك نحس بحرارة مباراة الفروسية وما فيها من حماس للإيقاع الذي اكتسبته من مجهود مركب الفيلم.

الموسيقى

من وضع **موسى فينبرج**. كانت ناعمة جميلة في لقطات الماضي الحالمة والخيل تمرح، سرعان ما تعود ثانية مع لقطات سعيدة أخرى في لقاءات تاناباي وبوبودان، فتربط بين سعادة تاناباي وبين سعادة جواده جولساري.

أما عندما ترحل القافلة في أواخر الفيلم ويمر تاناباي مع زوجته وأبنائه أمام مسكن بوبودان، الذي شهد لحظات السعادة الغابرة، فهنا الموسيقى قوية ممتازة تهز المتفرج.

وأخيراً

قد لا يكون هذا الفيلم عملاً سينمائياً كاملاً في رأيي، فما زالت هناك بعض تصرفات لم أفهم لها سبباً واضحاً، إلا أنه عمل تجريبي رائد في المقام الأول نرحب به تماماً، وسيظل دائماً مضرباً لأمثال مختلفة في إثراء اللغة السينمائية، وفي التجديد، وفيما أضافه إلى التعبير السينمائي، إننا نرقب بفارغ الصبر ما سيقدمه يوروسيفسكي بعد هذا.

● كيروساوا والولوج في ألوان اللوحة

عرف العالم في عام ١٩٥٠ المخرج الياباني **أكيرا كيروساوا** حينما حصل فيلمه «**راشومون**» على الجائزة الأولى في مهرجان فينيسيا بإيطاليا، كان هذا المهرجان

العالمي السينمائي من أهم المهرجانات في أوروبا بعدما أقيم مرة أخرى عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية.

وكيروساوا ينتمي إلى أسرة يابانيه من سلالة المحاربين الساموراي، الذين يقفون وينتصرون للمظلومين والعدل ويدافعون عن الضعفاء، وفي ذلك يقول.. لقد وصلني ذلك الارتباط بالموروث الياباني عن طريق أسرتي، ففي أيام صباي لعقود طويلة من السنين خلت، كان يطلب من الشباب اليابانيين الاهتمام بالثقافة القومية التقليدية، كانت والدتي من إقليم أوزاكا، ووالدي من منطقة أكيتا، وأنا ولدت في طوكيو نفسها، ومن هنا يمكن اعتباري توليفة يابانية حقيقية، قبل الحرب وحتى بعدها كانت للوالد سيطرة تامة على الأسرة لدينا، ومن هنا أقول «إن تأثير والدي على كان كبيراً، واضيف أن التجذر والغوص عميقاً في التراث الثقافي الياباني أمر أساسي لدى».

ولقد ألف كتاباً عن سيرته الذاتية يقول فيه.. «إذا أراد أحد أن يعرف ماذا حل بي بعد «**راشومون**» فليحدق في أبطال أفلامي من بعد، أنا موجود بكاملي مع كل هؤلاء الأبطال وأجد صعوبة في أن أكون صريحاً حتى النهاية.. فعندما يعرض المرء ما يكتبه على الآخرين فإنهم سيستخفون برسم صورة حقيقية له، لا شيء في العالم يمكن أن يكشف المبدع مثل إبداعاته نفسها.. لا شيء إطلاقاً».

ولد **كيروساوا** عام ١٩١٠ في أسرة تنحدر من أحد طوائف الساموراي، تربي على الثقافة اليابانية بكامل جوانبها، وإلى جانب إطلاعه على الثقافة الغربية وانفتاحه عليها في جميع نواحيها في الأدب والرسم والموسيقى والشعر، كما كان رساماً دقيقاً، وكان يرسم كافة إطارات صوره السينمائية. وبين حضارة اليابان وحضارة الغرب التي هزمت اليابان، كان كيروساوا يبحث عن أرقى ما في الحضارتين وجسدهما في أفلامه، أخذ من **شكسبير** بعض مسرحياته وعن **ديستوفسكي** إحدى رواياته، وعن **جوركي** إحدى مسرحياته، كما أخذ من الفن التشكيلي من الهولندي فإن جوخ وتأثر بجانب الموسيقى اليابانية بأعمال الموسيقار **هايدن وبيتهوفن ورافاييل**، كما أهدى كيروساوا للغرب وعرفه بأصالة حضارة اليابان المهزومة في الحرب ،العريقة في التقاليد والإنسانية والأخلاق.

كان يلقب في اليابان بلقب (تينسو) وهذا يعني باليابانية الإمبراطور، كان يفعل أي شيء يريده في أفلامه، إذا ما اراد إبقاء طاقم الفنيين في موقع التصوير لعدة أيام انتظاراً لتصوير أجمل لقطة للسماء مثلاً كان يستخدم تحف حقيقية بدلاً من المقلدة، كان مديرو الشركات يستجيبون لطلباته في الحال للمكانة الفنية التي

يستجيب لها السوق الداخلي والخارجي ووضع الفيلم الياباني في مكانته العالمية.

إن أبرز ما في حياة كيروساوا هو تلك الروح الإنسانية الصافية التي لم تلوثها دعاوى التعصب والشعوبية المريضة، أو الانعزالية المنكفئة على ذاتها، فروحه إنسانية صافية وقوية لا تشعر بالتبعية أو الانتقاد المنسحق أمام الغرب أو التماهي الدوني مع الآخر، مهما كان تفوقه التكنولوجي أو الاستسلام لما يصدره هذا الغرب إلى شعوب العالم من دون إعادة النظر في هذه الواردات.. لهذا دافعت عنه وصممت هذه الروح الصافية الواثقة من عدم التراجع أو الخوف أمام من اتهموه بالتغريب، وفي الوقت نفسه ردت الاعتبار للحضارة اليابانية أمام عيون العالم أجمع وخاصة أمام أعداء اليابان أنفسهم.. وهم الغرب.

أجمع النقاد أن هناك تغيراً ما حدث لـ كيروساوا بعد آخر أفلامه بالأبيض والأسود «**ذو اللحية الحمراء**» عام ١٩٦٥، وبعد ذلك حيث صور أول أفلامه الملونة «**دود سكادين**» عام ١٩٧٠، لقد فشل هذا الفيلم الأخير لأول مرة، ولم يحظ بالنجاح، مما جعل كيروساوا يحاول الانتحار ولم ينقذ إلا في اللحظات الأخيرة بفضل خادمته، شيء ما من المواجهة مع الموت من أول فشل وابتعاد الجمهور عن أفلامه، وبالتالي عدم ميل شركات الإنتاج لأفلام جديدة بعد هذه السطوة والعز في الإنتاج سابقاً، فسر البعض ما حدث علي أنه ربما تعلق الأمر بتحول تصوير أفلامه من الأبيض والأسود إلى الألوان، ولكن ذلك غير حقيقي لأننا لو لاحظنا استعمال كيروساوا للألوان بعد ذلك في أفلامه سنجد أستاذاً رساماً فيلسوفاً في استعمالها، لكن أغلب الظن وسبب هذه الأزمة التي جعلته يحاول الانتحار هو المناخ العام لمسيرة السينما اليابانية ونوعية الأفلام السائدة في تلك الفترة، فالقيم الإنسانية التي كان يتبناها في فترة ما بعد الحرب والتي وجدت صدى إيجابياً وجماهيرياً في تلك السنوات التي أعقبت الحرب مباشرة، تلك القيم لم يعد لها مكان في مجتمع بات استهلاكياً متأمركاً، يميل إلى الفن السريع والرخيص والإمتاع المباشر، وكانت هناك إرهاصات بهذا التغير من الواضح أن كيروساوا لم يعرها اهتماماً.

في اعتقادي أن هذه أول مرة في تاريخ الفن السابع يحاول أحد مبدعيه خلف الكاميرا الموت والانتحار لفشل توصيل رسالته إلى الجمهور.. ورغم أن أفلامه حسب آرائه عبارة عن أناس يحاولون أن يتجاوزا ضعفهم بقوة الإرادة عن طريق المحاولة الجادة أو روح الكفاح أو الشجاعة.

بعد إنقاذ كيروساوا من الموت التف حوله كثيرون من سينمائيي العالم جون **فورد**، **وفرانسيس فوردكوبولا وستيفين سبيلبرج** و**جورج لوكاس** و**مارتن سكورسيزى**

وريتشارد جير من الولايات المتحدة، ومن روسيا ومن أوروبا ومن الهند المخرج العالمي **ستيا جيت راي**، وتكاتف الجميع لتمويل أفلامه الجديدة، لأن كيروساوا لم يكن فناناً يابانياً فقط بل فناناً عالمياً عظيماً، أضاف وامتزج مع ثقافة بلده وثقافات العالم بكل حب وعدم تعصب وجمال.

مولت روسيا (الاتحاد السوفيتي سابقاً) فيلمه التالي «**درسو أوزالا**» عام ١٩٧٥ وصور في سيبيريا وقد أتى أقرب إلى قصيدة من الشعر الملون تتغنى بالإنسان والصداقة والتزاوج بين الإنسان والطبيعة العذراء البكر في ولع حقيقي بألوان الطبيعة واستخدامها بشكل مبهر.

وفي عام ١٩٨٠ يمول المخرجان الأمريكيان فرانسيس فورد كويولا وجورج لوكاس فيلمه الملون **«ظل المحارب»** وهو يعطي لمحة من التاريخ الياباني في أواخر القرن السادس عشر، ويغوص في التقاليد والموروث الياباني، عندما كانت تتصارع عدة مقاطعات للفوز بعاصمة ليوتو، وتدور الأحداث عن شخصية الملك القوي الذي يتزعم أحد هذه المقاطعات.. ويقود جيشاً ضخماً يهابه الجميع، ويعمل له الأعداء ألف حساب وحساب.

ولقد كتب الناقد **رؤوف توفيق** في مجلة «**الدوحة**» في يوليو ١٩٨٠ نقداً جميلاً لهذا الفيلم أقتبس منه الآتي.. «عندما يشعر الملك باعتلال صحته عن قيادة الجيش وعن جنوده وحتى لا يؤثر هذا في حالتهم المعنوية.. وحتي يظل التكتم على خبر وفاته ثلاث سنوات من رحيله! ولتنفيذ هذه الوصية يبحثون عن شبيه له في حجم الجسم وتقاطيع الوجه.. ولا يجدون هذه المواصفات إلا في هذا اللص المطلوب إعدامه والذي ينقذونه من العقاب ليحل محل الملك كواجهة فقط على أن يحركوه هم كما شاء وا، وهذا البديل في داخله مشاعر أكثر إنسانية من الملك الحقيقي الميت، فهو أكثر بساطة، وأكثر مرحاً، وأكثر وداً وتفاهماً مع حفيد الملك، هذا الطفل الصغير الذي رفضه تلقائياً في البداية.. ثم تلاقت مشاعرهما معاً وقوى ارتباطهما.. فقد وجد الطفل الصغير في هذه الشخصية حناناً وعطفاً مفقوداً.

ويتفنن المخرج كيروساوا في تحليل نفسية هذا اللص الذي أصبح واجهة الملك، عليه أن يتصرف فقط في حدود الدور الذي رسموه له.. وعندما يحاول هذا البديل الاعتراض يجد منهم أشد العقاب، مرة تجرأ البديل بتلقائية داخل قصر الملك وامتطى الحصان الخاص بالملك الحقيقي المتوفي، وثار الحصان ثورة جامحة وألقى به على الأرض وسط ضحكات السخرية من الذين يتابعون المشهد.. وهنا يقرر

مجلس القيادة التخلص من هذا البديل.. ويتم التخلص منه بشراسة ووحشية ويطردونه ككلب مريض ويقذفونه بالأحجار، ويتولى ابن الملك قيادة الجيش في المعركة الفاصلة.

وتأتي أجمل مشاهد الفيلم وأكثرها تأثيراً عندما ينهزم جيش الملك وتمتلئ الساحة بالجثث، وتتهاوى الخيول مقتولة، إنها النهاية الطبيعية للكذب والصراع على السلطة والذي يدفع ثمنه الجنود الذين أخفيت عنهم الحقيقة.

ويستخدم المخرج طريقة التصوير البطيء لتسجيل لحظات الموت للإنسان وللحصان في لقطات فنية بارعة التنفيذ، تظل من أجمل المشاهد السينمائية في تاريخ السينما، ووسط هذا الدمار والخراب والدم والجثث ورائحة الموت التي تخيم على المكان كله وتصبغه بلون خانق وكئيب.. وسط هذا كله يتقدم البديل المطرود بملابسه الممزقة ووجهه المجهد.. ليحمل سهماً من بين أكوام جثث الجنود ويجري في اتجاه الأعداء للانتقام والرد على ما فعلوه في جنود الملك.. ولكنه يصاب بطلقة سريعة ويسقط جثة دامية فوق مياه البحيرة، التي تحوي رفات الملك الحقيقي.. وتتلون ماء البحيرة بلون الدم، والجثث تطفو وبجوارها الأعلام الغرقى في المياه الحمراء، وينتهي الفيلم وكأنه أغنية عذبة للموت».

كيروساوا رسام يستعمل اللون الأخضر في الطبيعة واللون الأصفر في الغروب واللون الأحمر في الأعلام والموت والدمار، والأبيض مع الأخضر في علاقة الإنسان بالطبيعة، وألوانه ليست منفصلة عن الموضوع بل هي جزء مكمل للصورة بكل جمالها، وهو متوافق في فهم وخلق مناخ نفسي يتناغم لونياً مع الشيء، وربما إسناد قيم رمزية لوجود اللون في الطبيعة والحياة، وهذا يجعلنا أكثر وعياً باستعمالات كيروساوا للدلالة اللونية للاشياء.. كان ذلك في فيلم «**دارسوا أوزالا**» وفيلم «**ظل المحارب**»، وكذلك سنجده بشكل أكبر في فيلمه التالي «**ران**» إنتاج ١٩٨٥، وهو تمويل فرنسي شجع عليه وزير ثقافة فرنسا وقتها «**جاك لانج**» وهو مقتبس من شكسبيرية «**الملك لير**» ولكن في التراث الياباني ذاته، وهذا يجعلنا نتأمل تقارب مصائر الشعوب والأفراد في كافة بقاع الأرض شرقاً وغرباً، ولقد كان هم كيروساوا أن يجعل في أفلامه التأمل الاجتماعي له جذوره في التأمل التاريخي، سواء في اليابان أو خارج اليابان، وفيلم «**ران**» لم يخرج لونياً عن فيلميه السابقين الملونين.

وفي عام ١٩٩٠ أنتج له المخرج الأمريكي «**ستيفين سبيلبرج**» فيلم «**أحلام**»، وهو مكون من ثلاث قصص أو ثلاثة أحلام لكيروساوا– هذا يذكرني بأحلام أديبنا الكبير **نجيب محفوظ** في أواخر أيامه أو الرسومات التي صاحبتها من فنانين تشكيليين–

تناول فيها أجزاء من ماضيه وفكره، وبما أنها أحلام، فلقد كانت سريالية للغاية في تلك الجنود اليابانيين أصحاب الوجوه المطلية بالأبيض التي تذكره بمرحلة العسكريتاريا اليابانية قبل الحرب العالمية الثانية وأثناء ها، أو تلك العاصفة الثلجية الأسطورية بذلك الوشاح الأزرق للموت الذي لا يأتي بسهولة، ثم تحفته التي تبين ولعه بالرسم واختياره لوحة للفنان الرسام الهولندي فان جوخ لتغوص شخصية فان جوخ بداخلها بعد أن رسمها بألوانه الصريحة الصارخة الواضحة، وكأن هذا تحية لهذا الفنان، ولقد قام بدور فان جوخ المخرج الأمريكي **مارتن سكورسيزي**، وهذا الحلم أو هذا الجزء من الفيلم له موروث في ثقافة الصين، وهي ثقافة متقاربة جداً من الثقافة اليابانية، حيث تحكي أسطورة عن الرسام الذي بعد أن رسم لوحته الجميلة أعجب بها بشدة وقرر ألا يتركها فدخل بداخلها إلى الأبد ولوحة فان جوخ هى لوحة «**الغربان**» التي رسمها وهو مريض نفسيا (الصورة ٥٥).

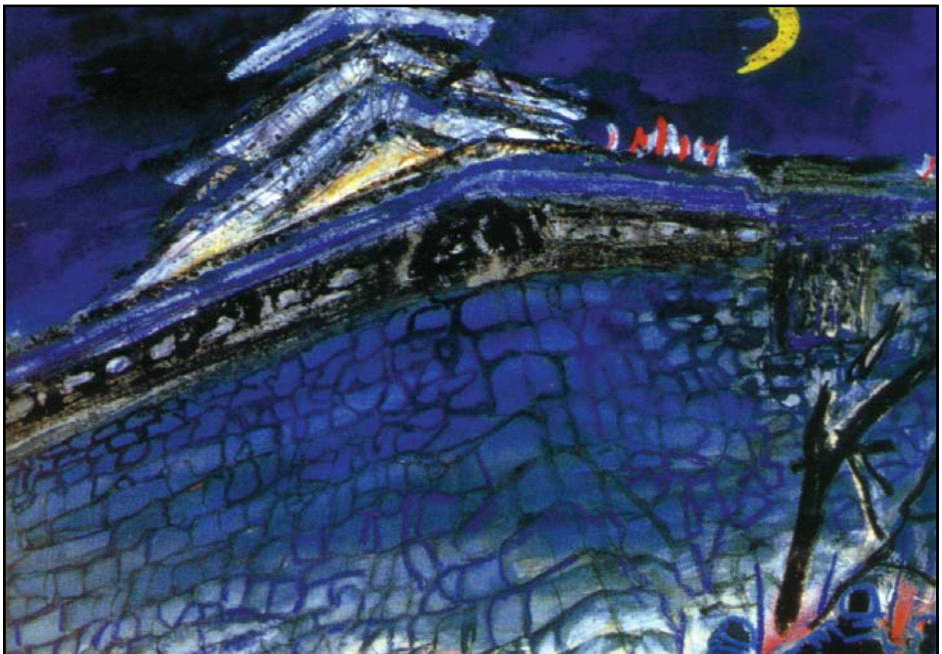
جماليات الصورة والألوان لها دائماً الصدارة في أفلامه والاتجاه إلى التاريخ من أجل الحاضر أحد سمات أعماله والاستخدام الموجع للمعارك في كافة افلامه سواء أبيض وأسود أو ألوان لها بريق فني يخصه خلال ثراء حركة الكاميرا والممثلين والقطع المونتاجي (الصور من١٢١ إلي١٣٠).

- **جوردون ويليس واللون الأصفر والعتمة**

يعتبر مدير التصوير **جوردون ويليس** Gordon Willis مصوراً مفتوناً بالكمال ولأنه أصلاً ليس من جنود التصوير الذين تربوا في هوليوود، حيث أنه من الساحل الشرقي- نيويورك- ولكنه من أسرة سينمائية، فوالده ماكيير في شركة إخوان وارنر في فرعها هناك، كما أنه عمل في التمثيل وهو صغير، ولكنه لم يفتن به، وأحب التصوير الفوتوغرافي وأتقنه، وعندما نشبت الحرب الكورية عام ١٩٥٠ التحق بالقوات الجوية، وكان وقتها قد أصبح ذا خبرة في التصوير الفوتوغرافي والإضاءة المسرحية. وفي القوات الجوية كان محظوظاً لعمله بوحدة التصوير السينمائي ولمدة أربع سنوات قام خلالها بتصوير العديد من الأفلام الوثائقية السينمائية، وكانت خبرته الأساسية في هذا المجال، ثم بعدها ترك القوات الجوية وعمل كمساعد مصور ثم كمصور أول أي Cameraman، وكل ذلك في الساحل الشرقي، ثم سنحت له الفرصة في تصوير العديد من الإعلانات التجارية التي كان لها الرواج في هذه الفترة، حيث صور أول أفلامه الروائية باسم «**نهاية الطريق**» عام ١٩٧٠، ولم يكن متعجلاً، فقد كان يريد أن يثبت أقدامه في هذا المجال.



صورة ١٢١ لقطة من فيلم «ظل المحارب» (١٩٨٠) الألوان تصادمية زرقاء حمراء خضراء.



صورة ١٢٢ رسم ملون لكيروساوا للقطة فى فيلم «ظل المحارب» .



صورة ١٢٣ لقطـة الدمـار فى النهـاية فى فـيلم «ظل المحـارب» كمـا تخـيلهـا المخـرج اليـابانى أكيـرا كيروساوا .



صورة ١٢٤ لقطة من فيلم «ران» (١٩٨٥) بيضاء .



صورة ١٢٥ لقطة من فيلم «ران» (١٩٨٥) حمراء .



صورة ١٢٦ لقطة من فيلم «ران» (١٩٨٥) ألوان تصادمية .



صورة ١٢٧ لقطة من فيلم «ران» (١٩٨٥) ألوان تصادمية .



صورة ١٢٨ لقطة من فيلم «أحلام» عاصفة الثلج الزرقاء.



صورة ١٢٩ لقطة من فيلم «أحلام» العسكر بالوجوة البيضاء.



صورة ١٣٠ لقطة من فيلم «أحلام» للوحة فان جوخ «الغربان» انظر الصورة ٥٥ فى الكتاب – والدخول فى اللوحة والأختفاء إلى الأبد .

جوردون ويليس لم يتأثر بالمدرسة الهوليوودية، ولذلك جاء مختلفاً، حتى إن كثيرين يقولون عنه أنه من أفضل مديري التصوير الأمريكان الآتين من الساحل الشرقي، وللعلم فإن الساحل الشرقي كان أكثر تأثراً بموجات التجديد في التصوير السينمائي الآتية من أوروبا، بل لقد احتضن كثيراً من المصورين الأوربيين من فرنسا وإيطاليا وأسبانيا والكتلة الشرقية وقتها، حيث أن قوانين العمل والاتحاد كان صلباً جداً في الساحل الغربي هوليوود عن الساحل الشرقي، وهذا بالضرورة أوجد مرونة في عمل وروح الصورة في الساحل الشرقي.

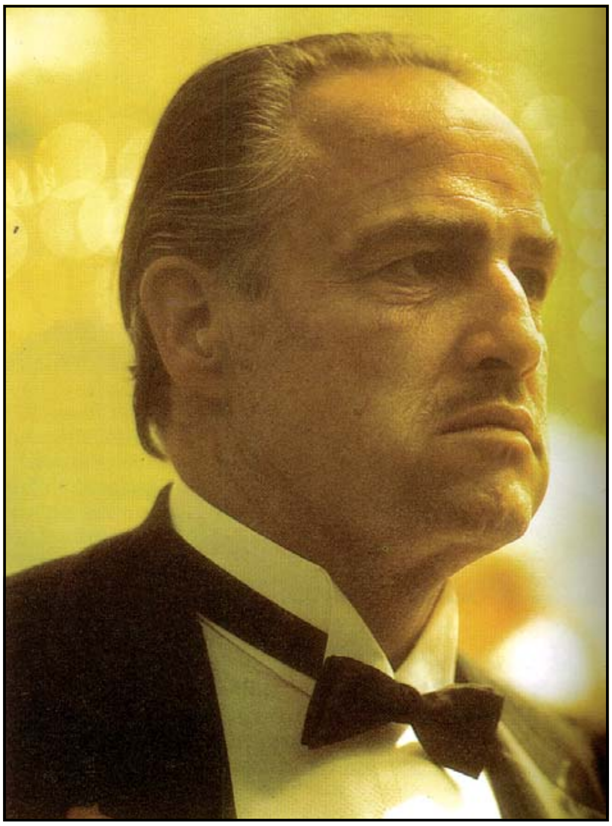
صور ويليس أنواعاً كثيرة من الأفلام ومتنوعة من الموسيقية مثل «**أني هول**»، إلى التاريخية الاجتماعية مثل «**الأب الروحي**» بجزأيه الأول والثاني الذي حقق له شهرة واسعة وقيمة كبيرة بين المصورين، لأنه صنع شكلاً من الصورة السينمائية أصبحت مثالاً يحتذى به باقي المصورين، العتمة التي تحمل لوناً أصفر يميل إلى مسحة من البرتقالية، وإذا بحثنا في فكر ويليس وإبداعه من قبل نجده ترعرع بين الفوتوغرافيا والإضاءة المسرحية، قبل أن يكون سينمائياً، لذلك فهو متمكن في وسائله (السينما- فوتوغرافية) حتى انه في كثير من أفلامه الأبيض والأسود السابقة يقال عن عمله أنه يلون الأبيض والأسود بدرجات من الرماديات المتعددة وهو ماهر في ذلك، في الألوان صنع لنا في الدراما السوداء مثل «**الأب الروحي**»، نوعاً من اللون والإضاءة يعتبر أصدق تعبير عن تلك الأسرة من المافيا في مظهرها تحمل كل شكل الحياة الأمريكية، وفي باطنها هي شر وفساد وقتل، وكان اللون الأصفر الكابي هذا- مثل لوحات الفنانين التشكيليين.. لنتذكر لوحة فان جوخ «**آكلو البطاطس**» مثلاً- مع عتمة مقصودة في توزيع الضوء بحيث يكون مفتاح الضوء الأساسي Key Light من أعلى رأسياً بزاوية ٩٠ درجة، فيجعل الوجه يحمل ذلك التناقض والعيون سوداء لا ترى، والوجه قاس صلب مثل الصخر، وإذا كان مفهومنا أن العين مفتاح فهم تعبير الوجه، فهنا كان تجهيل ذلك حتى لا يحدث أي نوع من التعاطف مع الشر الذي في الشخصيات القائدة مثل الأب الروحي (الممثل **مارلون براندو**) في الفيلم الأول.

ويفسر **ويليس** أسلوبه هذا في أحد أحاديثه وهي قليلة بالآتي.. «استخدم مستويات إضاءة منخفضة وسيطرة لون ما، هذا هو التكنيك أو الطريقة للدخول إلى الفيلم بصرياً، وهذا يأتي من عملية استنباط في فكرى وذهني، فأولاً كنت أفكر أن الفيلم يعتمد على الشر، ولذا كانت روح الصورة تقول ذلك، وأعتقد أن أكبر مثال على ذلك هو مشهد الزفاف حيث كان بالخارج في الحديقة وكان الجو طبيعياً

مشمساً، فأعطانا كالعادة الإحساس بالجمال والراحة لأغلب مشاهد الزفاف، وبعد ذلك عندما قطعنا ودخلنا إلى المنزل في غرفة المكتب مع **مارلون براندو** كانت طبقة الإضاءة منخفضة ومنذرة بالسوء، كانت النسبة بين ما هو مشمس وواضح في الحديقة وما هو داخل المنزل شيئاً يدعو إلى المفارقة البصرية التي تعطينا شعوراً ما غير مريح وهو الشكل العام للفيلم، ولقد أعطيت الشكل العام لمدينة نيويورك في الأربعينيات بترابها وغبارها باستثناء مشاهد صقلية في إيطاليا، أما في «**الأب الروحي**» الجزء الثاني فقد اتبعت نفس الطريقة إلا أنني كنت أكثر رومانسية، كان تفكيري وقتها أنني أريد الاحتفاظ بكل العمل مترابطاً معاً بخط واحد والاحتفاظ بالبنية اللونية خلال الفيلم بأكمله، وفي كثير من المشاهد كنت أشعر أن من الأفضل الاحتفاظ بهذه الدرجة من اللون الأصفر طوال الفيلم، بهذه الطريقة يكون هناك خيط واحد يتحد به الفيلم كاملاً، أود أن أعلق على روح الفيلم وجوهره، ونفس الشيء في الجزء الثاني.. كان استعمال اللون الأصفر – وفي الحقيقة أن اللون الأصفر انتشر كالطاعون بعد أن استخدمته في هذا الفيلم، ولا يزال الناس يستخدمونه حتى الآن– ويجب أن أضيف أنه يستخدم بدون أي قيود أو فهم، لأن عمل ذلك بشكل آلي لا يجعل زمن الفيلم يعود إلى عصر معين في الماضي، إن البنية الفوتوغرافية والبنية الضوئية وبنية موقع التصوير تكون معاً الإيحاء وبنفس القوى، وإلا فإنه لا معنى لأي أصفر على الشاشة، وأنا استخدم مصطلح الأصفر، لكنه في الحقيقة نوع من المسحة اللونية يشبه لون العنبر.. نوع من الشعور باللون الذهبي العنبري، ولكن وفقاً لمصطلحات المعمل تكون إضافة اللون الأصفر، أنا لا أحب استخدام اللون الأصفر الخالص النقي، أو الأزرق النقي في الأفلام فوق الناس والأثاث والأماكن وما إلى ذلك، أعتقد أن ذلك يمزق الفيلم، هدفي دائماً أن أعرف القاعدة وأكسرها أو أتجاوزها».

مدير التصوير **جوردون ويليس** يرى أن التصوير السينمائي حرفة متقنة وليست فناً، ولكن الفن يأتي بعد الإتقان في الحرفة لأنه يخرج منها، فإن لم تكن حرفياً جيداً في التصوير السينمائي لن تكون فناناً، لأنك لا تملك أدوات حرفتك العملية، وبالطبع هو مصيب في ذلك تماماً.

وتقوم فلسفة هذا المصور الذي يصنف بين أقرانه بالأحسن، حسب قوله في تفسير إضاءته وألوانه.. «في المشهد بل في المشهد الأول بالفيلم من المهم أن تضع كل شخص بشكل مناسب أو على الأقل في هذا الفيلم من الناحية الميكانيكية أو



صورة ١٣١ الممثل مارلون براندو فى فيلم «الاب الروحى» محاط باللون الأصفر لمدير التصوير جوردون ويليس.

الآلية كل الإضاءة التي في هذا الفيلم بأجزائه كلها إضاءة علوية أعلى الرأس Over-head وبضوء ناعم، وضوء أقل من درجة ٣٢٠٠ كلفين حوالي ٢٩٠٠ درجة كلفين، أي أكثر إصفراراً، وهو جزء من تركيب اللون في هذا الفيلم وهذا العصر من وجهة نظري، هذا بالإضافة إلى كل ما هو ضروري على الأرض للتركيز على وجه أو عيون شخص معين، كان لدى فلسفة استخدمتها في هذين الفيلمين وهي في الجزء الثاني منه أكثر، وهي أنني لا يهم أن أعطي العيون ضوءاً مساعداً من على الأرض مع الإضاءة العلوية التي هي مفتاح الإضاءة في كثير من المشاهد، سواء رأيت عيونهم أم لا، كان اعتقادي أنه من الأفضل ألا أرى عيونهم في بعض المشاهد، فمن الملائم أكثر في بعض المشاهد ألا ترى عيونهم بسبب ما يدور في عقولهم في لحظات معينة. واجهت بعض المشاكل بسبب هذه الفلسفة من الكثير من التقليديين، ونظراً لأن

هوليوود مليئة بأصحاب البلاغة فهناك مستوى من الفصاحة يستخدمها كل واحد عند رؤية الشغل اليومي، سمعت الكثير من التعليقات حول عدم رؤية عيون أي شخص، ساعتها قلت هذه هي الطريقة التي اشتغلت بها لأنني أعتقد أنها ملائمة أكثر في هذه اللحظة، وفي مشهد آخر سوف تشاهدون عيونهم لأن من الملائم لهذا المشهد أو تلك اللحظة إظهار العيون، كان كل مكان التصوير مضاء بإضاءة مرتدة– منعكسة – ضخمة معلقة فوق المكان» (الصورة ١٣١).

- **متصوف الألوان فيتوريو ستورارو**

مدير التصوير الإيطالي العالمي **فيتوريو ستورارو** Vittorio Storaro من أبرز من يعمل في هذه المهنة الفنية عالمياً، أنا كما ستلاحظون من أشد المعجبين بأعماله وأسلوبه وآرائه منذ أن رأيت فيلمه «**التانجو الأخير في باريس**» في لندن عام ١٩٧٣ وأنا متتبع لأعماله السابقة واللاحقة، ولقد تأثرت به لا شك في ذلك، وليس هذا ضعفاً مني، بقدر ما هو إعجاب وفهم لأسلوبه البصري المتميز، وتصوفه الكامل للتصوير السينمائي بأصوله الفنية التي هي جزء مكمل لفن التشكيل وفرع مستحدث منه، ويثري بالضرورة الثقافية البصرية في العموم.

ولد **فيتوريو ستورارو** عام ١٩٤٠، وهو ابن لعامل عرض ماكينة سينمائية، شجعه والده على دراسة التصوير وهو في سن ١٤ في مدرسة خاصة، وفي سن ١٨ كان واحداً من أصغر الطلاب الدارسين في «**مركز السينما التجريبي**» بروما. Centro Sperimentale Di Cinematografia وفي سن الحادية والعشرين كان يعمل كمساعد مصور محترف في السينما الإيطالية، ومنذ هذا الزمن وهو شخص مؤمن بأن المصور السينمائي شخص يكتب الأفكار على الشاشة بالضوء واللون.. وهو شخص يطوع أدواته (السينى فوتوغرافية) للكتابة.. فالصورة السينمائية نوع من الأدب المرئي.

ستورارو واحد من المصورين السينمائيين الأكثر احتراماً بين أقرانه، وهذا مرده إلى شدة الحب والعاطفية التي يستثمرها في تصوير أفلامه، فهو لم يكتف بالضوء واللون وباقي أدوات الحرفة، بل جعل للمواد الكيميائية بالمعمل السينمائي مع تركيبة الخام والسلولويد سحراً آخر لصالح فنه.

وفي سن الثلاثين من عمره عندما يكون معظم المصورين في الغرب لا يزالون في مرحلة التعليم لهذه المهن عن طريق العمل كصبيان، كان «ستورارو» يصور فيلماً

إيطالياً مع المخرج «**بيرتولوتشي**» باسم «**الملتزم**» The Conformist، وهو ليس فيلمه الأول بل صور عدة أفلام إيطالية من قبله، لكن فيلم «**الملتزم**» كان ذا أسلوب رائع مميز بصرياً، وحد فيه بين الشكل- تكويناً وضوءاً وحركة- وبين المضمون الذي يدور بين جو الفاشية بإيطاليا والحرية في باريس بفرنسا، ولقد لفت هذا الفيلم نظر العالم لهذا المصور الشاب، واستمر تعاونه مع «**بيرتولوتشي**» في أكثر أفلام السبعينيات اهتماماً وإثارة «**التانجو الأخير في باريس**» Last Tango In Paris 1973، وفيلم «**١٩٠٠**» وفيلم «**القمر**» LUNA، ولكن موهبته تفجرت عالمياً حين اختاره المخرج الأمريكي- من أصل إيطالي- «**فرانسيس فورد كوبولا**» لتصوير فيلم «**سفر الرؤيا الآن**» Apocalypse Now، وقد نال جائزة الأوسكار عن تصويره عام ١٩٧٨، في هذا الفيلم الذي ربما قد يكون من أشق وأقسى تجاربه من الناحية العاطفية والجسمانية والعقلية في حياته العملية قاطبة، وبالرغم من ذلك تمكن من تحقيق شكل مرئي وأسلوب يلائم تماماً سياق الدراما في الفيلم، وتدل أفلامه الأكثر حداثة من بعد مثل «**الحمر**» RED'Sوقد نال عنه جائزة أوسكار للمرة الثانية عام ١٩٧٩، ثم أفلام مثل «**واحد في القلب**» One From The Heart و«**الإمبراطور الأخير**» و«**شاي في الصحراء**» أو «**ديك تراسي**» أو «**تانجو**»، أو «**زباتا**»، ومسلسل عن الفنان التشكيلي الإسباني «**جويا**»، وغيرها من الأعمال.. إنه دائماً الأفضل والأحسن والمتميز.. في رأيي لأنه بدأ بأشياء كثيرة في إبداع الصورة السينمائية وتبعه في ذلك العديد من المصورين اللامعين.. وهو الأول أمامهم.

يقول (ستورارو) عن التصوير السينمائي.. «التصوير بالنسبة لي نوع من الكتابة بالضوء، بمعنى إنني أحاول التعبير عن شيء داخلي من خلال إدراكي وبنائي من حيث الخلفية الثقافية أحاول أن أعبر عن ذاتي، أحاول أن أضيف إلى قصة الفيلم من خلال الضوء، بل إنني أحاول أن أعبر أو أجد قصة تسير في خط مواز للقصة الفعلية للفيلم، فمن خلال الضوء واللون يمكنك أن تشعر وتفهم عن وعي أو بغير وعي فتتضح لك القصة، وتعرف ما يدور حولك، لسنوات عديدة كنت أعتقد أن الضوء فقط هو الشيء الأساسي، بجانب العناصر الأخرى في التصوير من عدسات وكاميرات وخامات تصوير، وكنت لا أريد أن تقف مثل هذه الأشياء بيني وبين توصيل ما أريد إلى المشاهدين. كان لدى تجربة طريفة أفادتني في المسرح مع المخرج المسرحي «**لوكا رونكوني**»، فقد طلب مني أن أعمل معه في الإضاءة المسرحية، لذلك توقفت عن العمل في السينما لموسم واحد وعملت معه بالمسرح. في السينما نقوم أحياناً ببناء

نوع من الإضاءة في المشاهد الداخلية ووفقاً لخبرتي السينمائية، وقد أحببت أن أظهر للمشاهدين المسرحيين ما أفعله مباشرة ويكون هناك نوع من التواصل المرئي الحي بيننا، وهذا واحد من أهم أعمالي في الإضاءة المسرحية في تلك الفترة بالإضافة إلى أنني كنت أريد أن أعرف لماذا لم تتغير قضية الضوء منذ زمن بعيد في المسرح، فمن النادر أن تجد أوبرا تتم إضاءة المشاهد الداخلية بها بطريقة جديدة، وما اكتشفه أثناء العمل في هاتين المسرحيتين هو أن تعبيري الكامل لم يكن من خلال الضوء فقط، الضوء كان الشيء الرئيسي فهو البداية، العدسات والكاميرا، الفيلم السالب (النيجاتيف) والفيلم الموجب (البوزيتيف) وأي عنصر فردي يؤثر في الصورة الموجبة النهائية، فهذا ما يدور حوله تعبيري، وعندما اكتشفت هذه الأمور فهمت التصوير السينمائي».

ستورارو عندما يقرأ نصاً- سيناريو- لتصويره، ويتفاهم مع المخرج في شكل ما يدور في خياله من صورة وطاقة لقصة الفيلم، فإن ذلك يدفعه كأي مصور إلى العمل بشكل آمن، ولكن في الحقيقة كل فيلم جديد يكون في أيامه الأولى في حالة قلق وألم، لأنه يخطو خطواته الأولى في التعبير البصري، وهو بالضرورة يختلف عن أي فيلم آخر صوره، إنه جديد ويجب أن ينظر له بهذا الشكل، هكذا يقول، حيرته تستمر معه لعدة أيام حتى يصل إلى الشكل الذي يرضي عنه ويتفق مع المخرج عليه، وعند ذلك فقط يجد الراحة في تنفيذ فيلمه بطريقة رمزية، وعاطفية ونفسية وواقعية، هذه هي طريقته في التعامل مع الفيلم، بكل حساسية ووجدان مرهف.. وعندما يصل إلى ذلك يكون قوياً في اختياراته لهذا النوع من الإضاءة وهذا النوع من التناسق اللوني، وهذا النوع من اللون.

في فيلمه «**الملتزم**» وهو يتحدث عن فترة الحكم الفاشي في إيطاليا من إخراج **بيرتولوتشي** وقصة **ألبرتو مورافيا** جعل الفيلم في بدايته في الجزء المصور بإيطاليا وكأنه أبيض وأسود، ألوان ولكن يشعرنا بذلك الأبيض والأسود المقصود من الإحساس بالعيش في مجتمع ديكتاتوري، جعل الحوائط ومساحتها والأعمدة وضخامتها نستشعرها في التكوينات أكثر من البشر، المكاتب وحجراتها مساحات شاسعة يضيع الإنسان بداخلها، الضوء مثل أعمدة وقضبان السجون، صراع حقيقي بين ما هو خارج المباني منير واضح وما هو داخل المباني إضاءة حادة، ظلية غامضة، بتلك الألوان الباردة السقيمة التي لا تبعث على الحياة أبداً، وفي مشهد من أروع ما شهدت في حياتي سينمائياً من تأثير الضوء عندما يتقابل البطل مع أستاذه

في باريس الذي هو مكلف بتصفيته جسدياً، كيف استغل تباين الضوء من ظلمة إلى نور، ومن نور الأستاذ لظلمة تلميذه السابق الذي أصبح ملتزماً بتعاليم الفاشية في إيطاليا، عبقرية حقيقية من ستورارو وبشكل حرفي رائع.

يقول عن هذا الفيلم.. «استخدمت فكرة أن الضوء لن يتمكن من الوصول إلى الظلال- (يقصد الظلام- المؤلف)- وهذا هو السبب في أنني استخدمت تكنيكاً يعطي ظلالاً شديدة الحدة وضوءاً حاداً جداً في النصف الأول من الفيلم، وهم في طريقهم إلى باريس، وهذه المدينة بالنسبة لنا في هذه الفترة أمة حرة حيث يجد فيها كل شخص ملجأ ومهرباً من الديكتاتورية الفاشية، عبرت عن هذا الإحساس بالحرية بجعل الضوء يتحرك نحو الظلال، غيرت أسلوب الإضاءة بالكامل وأعطيت المشاهدين ألواناً لم يروها في فيلم من قبل».

كل لقطات الفيلم في باريس بها نوع من الضوء التعادلي، نرى الضوء يدخل على الظل مثل قسمين يتعادلان، بعكس الضوء الذي تم تصوير الفيلم به في إيطاليا ويحمل تبايناً شديداً بين الظل والنور، كما أن كل مشاهد الليل في باريس كانت زرقاء، وكان ستورارو يستشعر هذا اللون بدون أن يعرف أسباب ذلك، وهل هو رمز لليل أو يحمل رؤية شبه طبيعية، من الناحية العاطفية والعقلية.. كان يحب هذا اللون الأزرق في هذا الجو للفيلم وكانت هذه هي الطاقة التي تحركه أكثر لذلك.

والمدهش أنه في فيلم- بعد ذلك- في باريس أيضاً يستخدم اللون بشكل مخالف، ففي فيلم «**التانجو الأخير في باريس**» مع نفس المخرج يقول ستورارو في ذلك.. «ذهبت إلى باريس لأول مرة وكان الوقت شتاء وشاهدت أنوار المدينة، كان الضوء الطبيعي قليلاً حتى أن المدينة كانت معتادة على إنارة الضوء أكثر من اعتيادها على الضوء الطبيعي.. الصراع بين هاتين الطاقتين (الطبيعي والصناعي) أعطاني تواجداً بشكل مختلف- من المعروف أن الطبيعي هنا سيعطي لوناً يميل إلى الزرقة، بينما الصناعي الكهربائي سيعطي لوناً يميل إلى الحمرة البرتقالية (المؤلف)- واللون المختلف الذي يمكن أن تحصل عليه بين هذين المتناقضين، وبذلك بدأت أفهم كيف يمكن أن تكون أهمية تمثيل القصة بشكل معين في مدينة مثل باريس، استخدمت اللون البرتقالي لأنه أعطاني انطباعاً أنه يدور حول العاطفة، بدأنا في طلاء الشقة باللون البرتقالي، وبدأنا في استخدام إضاءة الشمس الشتوية والتي كانت منخفضة جداً أثناء النهار، أعطاني ضوء الشمس جواً عاماً دافئاً، واللون الصناعي بعد ضوء الشمس أعطى الشعور بهذا اللون أيضاً، كان اللون البرتقالي لون الشعور بالعاطفة

التي هي مجنونة ومسعورة بين بطلي الفيلم، وهذا يوضح كيف بنيت فكرة اللون والضوء في فيلم «**التانجو الأخير في باريس**».

وفيلم «**سفر الرؤيا الآن**» يعد من الأفلام التي كانت نقطة فاصلة في حياة ستورارو أولاً: لأنه يتعامل الآن مع مخرج عالمي في سينما أكثر انتشاراً ورواجاً- الأمريكية- وثانياً: بعيداً عن وطنه، وثالثاً: له رؤيته الذاتية التي يتمسك بها في أعماله.

يقول ستورارو في ذلك.. «عندما قرأت رواية «**قلب الظلمة**» للمؤلف **جوزيف كونراد** الذي وضع ثقافة فوق ثقافة أخرى وتسيدها، كانت تسيطر على تفكيري هذه الفكرة عندما بدأت العمل في هذا الفيلم، وسألت نفسي ما الذي يدور حوله هذا الكتاب، المفهوم الرئيسي هو أن ثقافة تعتلي قمة ثقافة أخرى وكان هناك صراع شرس بين الثقافتين المختلفتين، وسألت نفسي كيف أمثل هذا الصراع، شعرت أن هذا الصراع بين الطاقة الطبيعية والطاقة المصنعة- التكنولوجيا- ومن هنا كانت بداية التعامل مع هذا الفيلم».

كان اللون الأسود- قلب الظلمة- هو المتسيد في الفيلم «**سفر الرؤية الآن**» لأن هناك صراعاً للسيطرة والجنون والحرب وسحق حضارة من حضارة أخرى أكثر قوة، من هذا المنطلق شاهدنا ألوانا سوداء- حمراء- داكنة- غريبة- معتمة- ألواناً تعطي الشعور المقلق بعيداً عن الراحة والجمال والحب، ألواناً جعلت الشاشة قطعة من فحم ملتهب مشتعل.. ألواناً حادة مثل الصراع الحاد.

بذل ستورارو مجهوداً كبيراً ذهنياً وجسدياً في تصوير هذا الفيلم الملحمي واستحق عليه كل تقدير وثناء لأن الصورة بألوانها وشكلها كانت خير تعبير عن صراع الظلام بين الشر وقوى الطبيعة، أي بين الخير والشر بوسائل الطبيعة الحانية والتكنولوجيا القاسية، وبعد ذلك توقف ستورارو عن تصوير الأفلام لمدة عام، ولقد أحس أنه أفرغ ما يملك من معرفة وطاقة في هذا الفيلم ويريد أن يستريح ويشحن نفسه من جديد استعداداً لأي فيلم آخر، وعن هذه المرحلة المهمة في حياته يقول.. «بعد أن انتهيت من فيلم «**سفر الرؤيا الآن**» شعرت أنني سوف أغلق الفصل الأول في حياتي، كان من الصعب على أن أبدأ ثانية بعد ذلك لأنه لم يعد هناك شيء قادر على إعطائي فكرة أو طاقة كافية لبدء شيء جديد، لذلك توقفت وحاولت الهروب إلى الماضي، عدت ثانية إلى الهدوء، إلى كتبي وأي معرفة حصلت عليها أثناء دراستي للسينما، ولم أكن أبحث عما يعنيه اللون بالنسبة لي، بحثت كل معاني اللون وكل

نظريات اللون وكتبت عن بحثي هذا وتحول ذلك إلى لحظة مهمة في حياتي، كان شيئاً جميلاً أن تعود إلى أن تكون دارساً وأن أعود إلى داخل ذاتي وأن أعرف أين أكون في هذه اللحظة لأنني قبل ذلك لم أكن أعرف مكاني، أعرف أين ذهبت ولكن لا أعرف ما كان أمامي، أي اتجاه يجب أن أسلكه. هذا البحث عن اللون أعطاني القوة ثانية للاستمرار في اتجاه معين، كل لون حسب ما يقولون في التحليل النفسي يمثل شيئاً في الشعور العاطفي، وهو ليس بالشيء الذي أضيفه، ولكنه شيء درسه العلماء والباحثون بمعنى أنك إذا كنت تحلم بشيء لونه أصفر وأحمر فإن هذا له معنى خاص بسبب الألوان الموجودة في هذا الشيء، لذلك استخدمت هذه النظرة الخاصة برمز لتمثل عواطف الشخصيات في فيلم **«القمر»**، بعد ذلك عندما رجعت لأصور فيلم «**واحد من القلب**» كنت مهتماً بموضوع سيكولوجية اللون، ورد فعل الجسم البشري لتأثير اللون، لقد تعرض الجسم البشري للضوء واللون لآلاف السنين، ومنذ الخليقة والجسم البشري يتفاعل بطريقة واحدة، عندما تعرض الجسم للضوء الأصفر فإنك تحصل على النشاط الذي يحتاج إليه في العمل، وفي كل مرة يتعرض فيها الجسم للظلمة أو الأزرق يحتاج للراحة، ومنذ البداية والجسم البشري يعمل هذه الرحلة داخل الليل والنهار، وقد أثبت العلماء أن جسمك يتغير عند وجود لون معين، والحقيقة أن رد فعل جسمك يختلف باختلاف الألوان، تصبح أكثر نشاطاً أو أكثر راحة، أو أكثر يأساً، بل إنه قد يصل الأمر إلى التغير في ضغط الدم من جراء اللون، لذلك فإنني حاولت في فيلم «**واحد من القلب**» أن أجعل الشعور بالشخصية من خلال الشعور باللون، فعندما كلمني المخرج **فرانسيس فورد كوبولا** عن تصويري هذا الفيلم وأخبرني بالقصة البسيطة جداً والواقعية وأحداثها التي تدور في مدينة لاس فيجاس وسافرنا للمعاينة وكنت مبهوراً بالطريقة التي بنيت بها المدينة في وسط الصحراء، كانت هذه المدينة تتمتع بكمية رهيبة من الضوء والسبب في ذلك أنها تعيد توليد الطاقة لديك في جسمك، وقد تحدثنا عن هذا الشيء بشكل خاص من قبل وكيف يكون رد فعل جسمك نحو الظلام والضوء، لا تحتاج في مدينة لاس فيجاس إلى الشعور بأن الوقت قد أصبح ليلاً أو متأخراً، عندما تكون داخل الفندق أو الكازينو ولا ترى الشمس القوية بالخارج، الأضواء تحل وتقوم بدور الشمس داخلياً، حين تقوم من اللعب وتذهب للتمشي خارج الفندق أو لتحصل على بعض الهواء المنعش، لكنك عندما ترى كل نافذة ملونة بطلاء أزرق تشعر بأنه لا توجد شمس خارج الفندق وتفضل أن تبقى بالداخل لتقامر، إنهم يستخدمون هذه

المبادئ الخاصة باللون لاكتساب هذا الحافز المنبه اللاواعي للجسم البشري، ونظراً لأن القصة تدور أحداثها في هذه المدينة ولكنها تعتمد على المشاعر و العواطف أتتني فكرة استخدام فسيولوجية اللون ذاته لتحقيق الطبيعة الخاصة أو الجو العام الخاص بالفيلم.

واستمر ستورارو مبدعاً في استخدام الألوان واللون وتغير الألوان في المعمل، ثم تغيير الألوان في مرحلة ما بعد التصوير كما حدث في فيلم «**تانجو**»، وكان لأسلوبه المتصوف الفلسفي صدى مؤثر ولم يكن بالشخص الذي يقف عند فكرة ويتصلب، فمثلاً نجده في فيلم «**ديك تراسي**»، وهو يحكي أصلاً عن شخصية مرسومة في المجلات الشعبية الأمريكية أن يستغل الألوان في هذا الفيلم بنفس أسلوب الألوان في هذه المجلات المرسومة بألوانها الزاهية الصريحة، أو يستغل لون وجو الصحراء والبيئة البدوية بشكل أخاذ في فيلم «**شاي في الصحراء**».

أو استخدامه للألوان المعتمة في مسلسل « **جويا** » للتليفزيون.. وهكذا نجد فناناً سينمائياً.. اللون والضوء هما ساحته الأكثر تفكيراً واهتماماً وتفاعلاً في أفلامه مع كافة المخرجين الذين عمل معهم وهم قمة في فنهم، ولقد عمل ستورارو ما يمكن أن نطلق عليه «أدب التصوير الضوئي»– Literature of Light Photography منهجا وأسلوبا وإبداعاً. (الصور من ١٣٢ إلي ١٤١).



صـورة ١٣٢



صـورة ١٣٣



صـورة ١٣٤ ثلاث لقطات من فيلم «الملتزم» لاحظ إختيار اللون والإضاءة .



صـورة ١٣٥

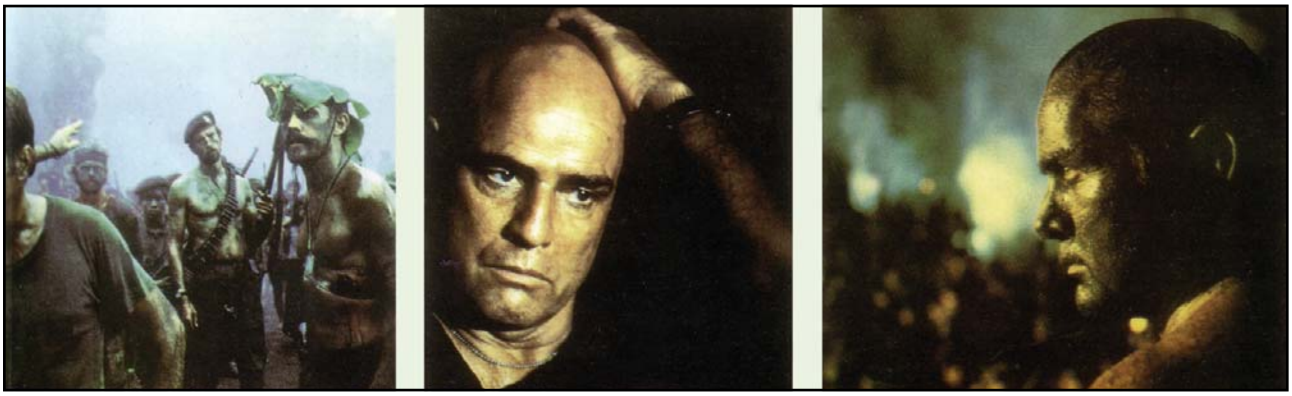


صـورة ١٣٦

ثلاث لقطات من فيلم «التانجو الأخير فى باريس» (١٩٧٢) لاحظ
إختيار اللون والضوء.



صـورة ١٣٧



صورة ١٣٨ ثلاث لقطات من فيلم «سفر الرؤيا الآن» (١٩٧٩) لاحظ إختيار اللون الأسود الموجود بكثرة .



صورة ١٣٩ اللون الأسود قلب الظلام كما صنعة مدير التصوير فيتوريو ستورارو فى فيلم «سفر الرؤية الآن».



صورة ١٤٠ لقطة من فيلم «الأمبراطور الأخير» (١٩٨٧).. وأزرق الموت والنهاية يأتى من النافذة الخلفية.



صورة ١٤١ لقطة من فيلم «الأمبراطور الأخير» (١٩٨٧) والخلفية البنية لأسوار القصر الأمبراطورى والكادر المائل دلالة على الأمور غير الطبيعية.

٣- المرجعية التشكيلية للسينمائيين

يرى البعض من المثقفين والفنانين والرسامين للأسف أن فن الفيلم لا يرتقي إلى الفنون الرفيعة العريقة التي شكلت عبر العصور وجدان وتاريخ الإنسانية، وربما نلتمس العذر لهم بما يحيط بهم من كم من الأفلام الرديئة التي تهدف إلى التسلية والربح فقط وتصنف كسلعة استهلاكية وهم في هذا لهم كل الحق.

ولكن ما يعيبهم أنهم لم يلتفتوا إلى الواجهة الأخرى المشرقة لفن الفيلم خلال المائة عام وقليل المنصرمة وحتى الآن، فإن كثيراً من فناني السينما في كافة تخصصاتها يبدعون فنا وقيما وثقافة تثري العين والأذن والعقل بقوة وصلابة حتى جعلت من السينما فناً شعبياً وتواجدت بهذه القيم التي ربما تكون استهلاكية المظهر ولكنها فى وجدان وعقل وعاطفة الملايين من المشاهدين في كافة أرجاء المعمورة.

ويوجد فنانون مخرجون ومديرو تصوير ومهندسو مناظر لا تقل رؤيتهم الإبداعية ابدا عن رؤية عظماء البنائين والفنانين في الحضارات القديمة، وفناني الرسم في عصر النهضة أو المدارس الأحدث في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والأخير، بل إن السينما هذه البدعة التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر استطاعت بكونها فناً شعبياً أن تنشر عن طريق وسائلها البصرية السمعية فنون الرسم والموسيقى والعمارة والنحت وغيرها بعدما كانت محبوسة بين جدران المتاحف

وأماكنها التاريخية، وبالانتشار الواسع لهذه الصور المتحركة التي كانت صامتة ونطقت وبالأبيض والأسود ثم أصبحت بالألوان، وبالشاشة الصغيرة التقليدية لتصبح شاشة عريضة تملأ النظر والوجدان.. هؤلاء فنانو الفيلم لم ينظروا إلى الفنون التي سبقتهم إلا بكل الحب والتعاطف والدفء، لأن ذلك كما يقول بعضهم مثل مدير التصوير الإيطالي فيتوريو ستورارو بأنهم حين يصورون يحملون على كاهلهم كل فنون الألفين عام المنصرمة، كثير من فناني الفيلم كانت لرسومات الفن التشكيلي مرجعية يحتذون بها ولم يقتصر الأمر علي الفن التشكيلي فقط، بل امتد كذلك إلى فن الصور الفوتوغرافية عبر تطورها، والأفلام في الزمن الأقدم بما تحمله من مصداقية تسجيل الواقع وقتها.

الفنون تؤثر على بعضها البعض ودائماً الفن الأحدث يتأثر بالأقدم منه، فحين ظهر التصوير الفوتوغرافي، تأثر بفن الرسم وبالذات في تصوير البورترية (الصور من ١٤٢ إلي ١٤٥) – التصوير الشخصي– ولكن من الجميل أن فن الرسم الحديث بمدارسه المختلفة، كان للتصوير الفوتوغرافي بإمكانياته الميكانيكية والفيزيائية المتواضعة في بدايته تأثير ملحوظ على فن الرسم الحديث، والسينمائي الواعد المبدع يعلم جيداً أنه يملك تراثاً بصرياً غنياً يجب أن يستعين به وخاصة مع باقي زملائه من العاملين معه لتقريب وجهات النظر، ولقد حظي فن الرسم بالترحيب الأكبر من المخرجين ومديري التصوير في الاستبيان والمرجعية لأعمالهم الفيلمية وربما توضح أقوال بعضهم وجهة النظر هذه وسأضرب مثلاً بين صورتين إحداهما فوتوغرافية لوردة حمراء في حقل ورود حمراء والأخرى مرسومة بأسلوب تعبيري، في الصورة الفوتوغرافية تحمل الوردة مصداقية الواقع وحقيقة الشكل الطبيعي للموضوع، بينما نلاحظ في الصورة المرسومة التعبيرية وردة حمراء تعلوها بقعة بيضاء وسيان الوردة الحمراء يحيطها قوس من اللون الأصفر البرتقالي داخل في تكوين شكلها ويحملها فرع أخضر، وهي هنا إبداع فنان في لحظة توهج عاطفي تعبر عن رؤيته بشكل قاطع، وخاصة أن هذا التكوين القوي المنبثق إلى أعلى يخرج من محيط أزرق داكن نوعاً ما، أي أن هذا التوهج للوردة بهذه الألوان الزاهية وبأحمرها الصريح وأصفرها الأكبر تعلو وتكسر برودة قاعدتها.

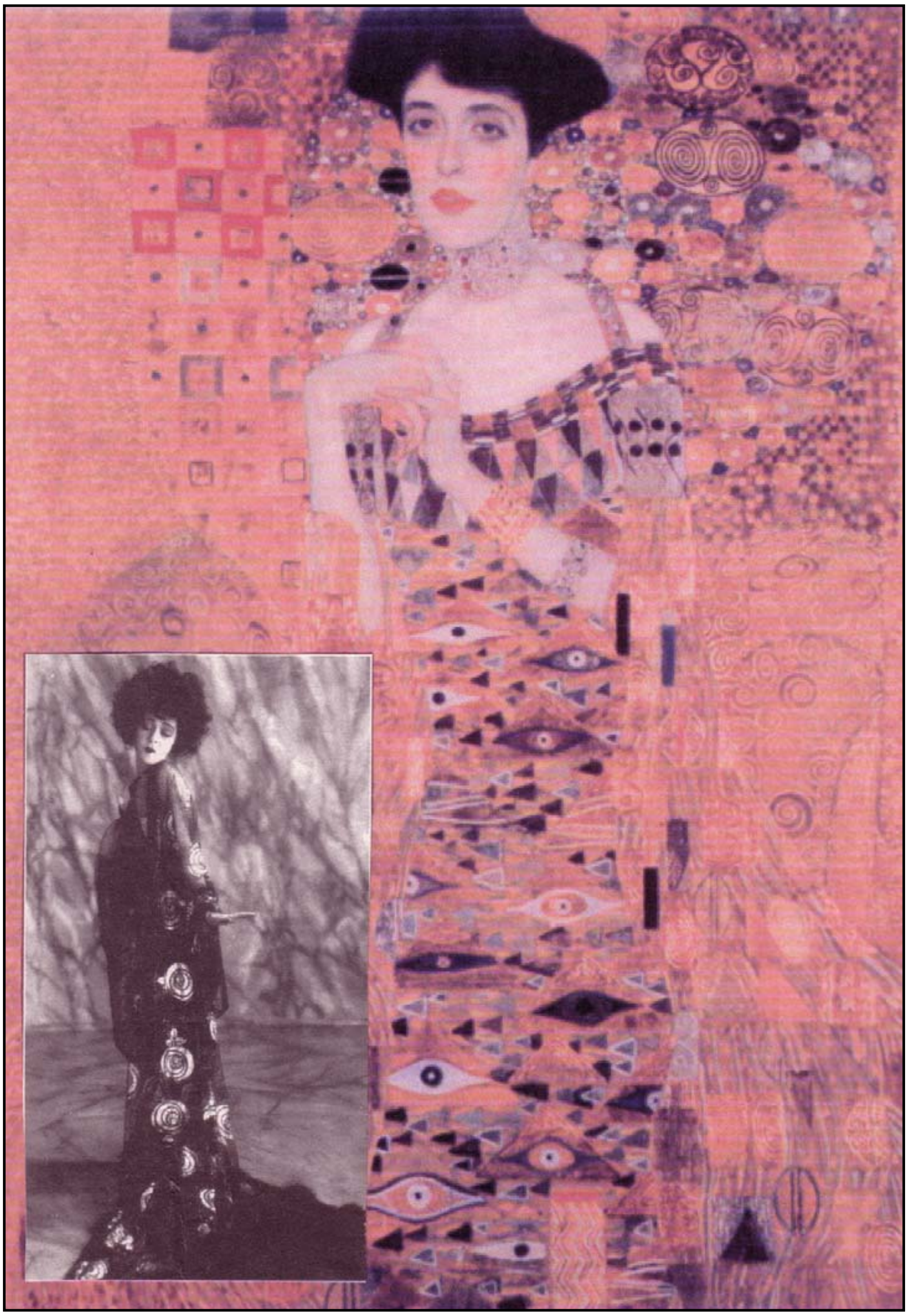
والصورتان تبينان الفرق التام بين الرؤية التسجيلية التقريرية لتصوير حدث فعلي كما هو وحتى في حالة الاختيار، لأن اختيار تصوير هذه اللقطة وبهذا التكوين وبهذه الألوان هو اختيار ولكن مهما يكن فنحن سنرى وردة حمراء حقيقية بينما في



صورة ١٤٢ بورترية شخصى لرمبرانت فى أحد أيامة الأخيرة ويظهر بها تأثير الضوء على وجهة وجسدة.



صورة ١٤٣ لقطة من الفيلم الألمانى الصامت «الملكة مونيكا فوجليسانج» ويظهر تقليد الضوء الرمبرانتى فى التصوير



صورة ١٤٤ لقطة من لوحة Adele Beach Bauer عام ١٩٠٧ للفنان جوستاف كليمو.
وداخلها صورة ١٤٥ الممثلة نازيموفا كاميللى (من أصل روسى) ١٩٢١ فى الفيلم الأمريكى «عرائس الحرب».

الصورة الثانية نجد أن عاطفة وروح وانفعال الفنان هو الذي أعطانا هذا الشكل وهذه المعاني، وهذا إيضاح لما يمكن أن يصنعه الفنان في رؤيته الخاصة للأشياء الحقيقية، ولقد كان هذا واضحا جداً في اتجاهات الرسم وبالذات في المدارس الحديثة منه، وكان بعيداً عن التصوير السينمائي الملون في البدايات، ورويداً رويداً، بدأ فنانو الفيلم من مخرجين واعين ومصورين مبدعين يفكرون مثل الفن التشكيلي الحديث بأنه ليس من المهم أن نرى الأشياء بواقعها المادي الطبيعي فقط، بل يجب أن نضع جزءا من رؤيتنا الخاصة ومنا في كل لقطة ونعبر عن مكنون روحنا في أفلامنا.

وهذا هو الفرق الشاسع الذي حدث في التصوير السينمائي الملون في مرحلة تطوره من صور ملونة تحمل مصداقية الواقع وجماله فقط إلى صورة ملونة لها معنى وعاطفة وحتى إذا كانت الألوان بعيدة تماماً عن الواقع الذي نعرفه للألوان. (الصور١٤٦/١٤٧).

إن الفيلم الفني الجميل وليس الفيلم السلعة الاستهلاكية – وهذا يتوقف على المستوى– يصهر الفنون السابقة جميعها ويستعين بها، ليقوى ويكون له شأن وقيمة، وهو لا يقل فنا أبداً عن باقي الفنون التي سبقته بل يمتاز عن هذه الفنون بتلك القاعدة المتسعة الشعبية لانتشاره، وبخلاف الأفلام الوثائقية والتسجيلية عن الفنون والفنانين، فإن ذاكرتي الآن تستوعب منذ الصغر أفلاما روائية شاهدتها عرفتني بالفنون والفنانين التشكيليين مثل فيلم عن فنان عصر النهضة **مايكلأنجلو** باسم «**العذاب والمتعة**» أو فيلم عن الفنان «**فان جوخ**»، أو فيلم عن «**جوجان**» وآخر عن «**مود لياني**»، وأحدث فيلم عن الفنان «**بيكاسو**» والفنانة المكسيكية «**فريدا كويلهو**»، أو فيلم عن لوحة فقط للفنان الهولندي «**فيرمر**» باسم «**قرط اللؤلؤة الزرقاء**» أو الفنان الإسباني «**جويا**» ... ولم تقتصر الأفلام على فناني الرسم بل امتدت لتشمل الأدباء والموسيقيين والنحاتين وخلافه وأشياء أخرى كثيرة كان لنشرها إثراء فيما يسمى بالثقافة الشعبية ذات القاعدة العريضة في كافة اللغات، فلغة السينما التى هى فى الأساس لغة صورة تصل إلى المشاهدين بكل السهولة واليسر والترجمات المصاحبة أو بدونها.

وكثير من فناني الفيلم تكون أفلامهم حواراً بين الكلمة والصورة ومواجهة بين فن السينما وفن الرسم، بل إن كثيراً من فناني الفيلم علاقتهم بفن الرسم كانت وثيقة وهي الأولى وهي الطريق إلى فن الفيلم، وحسب ذاكرتي من المبدعين الأجانب المخرج



صورة ١٤٦ تصوير فوتوغرافى واقعى لوردة حمراء.



صـورة ١٤٧ رسم تعـبـيـرى لوردة حـمـراء مـتـداخل فـيـهـا اللون الأصفر الأبيض .

الإيطالي **مايكلأنجلو أنطونيوني** مهندس رسام والمخرج الإيطالي **فيدريكو فلليني** رسام كاريكاتير والمخرج الهندي **ستيا جيت راي** رسام والمخرج الياباني **أكيرا كيروساوا** رسام والمخرج الأمريكي **ستانلي كوبريك** وإن كان مصورا فوتوغرافيا وليس رساماً، ولا ننسى المخرج الروسي **سيرجي إيزنشتاين**، أو مديرا التصوير **ماريو توسي** و**نستور الميندروس** وغيرهم كان لفن الرسم والصورة الفوتوغرافية الثابتة باع مهم قبل أن يتحولوا إلى مبدعين حقيقيين لفن الفيلم، وبالطبع هناك آخرون لم تسعفني ذاكرتي لتذكرهم، ولكن بالنسبة للسينما المصرية أجد أن على رأس هؤلاء المبدعين الرسامين المخرج **شادي عبد السلام** والمخرج التسجيلي **علي الغزولي** ومديرا التصوير **رمسيس مرزوق ومحسن نصر** في التصوير الفوتوغرافي ويبقى الحوار والتداخل لصالح الفن السينمائي والتشكيلي موجود دائماً وفعال في خدمة ثقافة الرؤية لأنهما من نبع واحد.

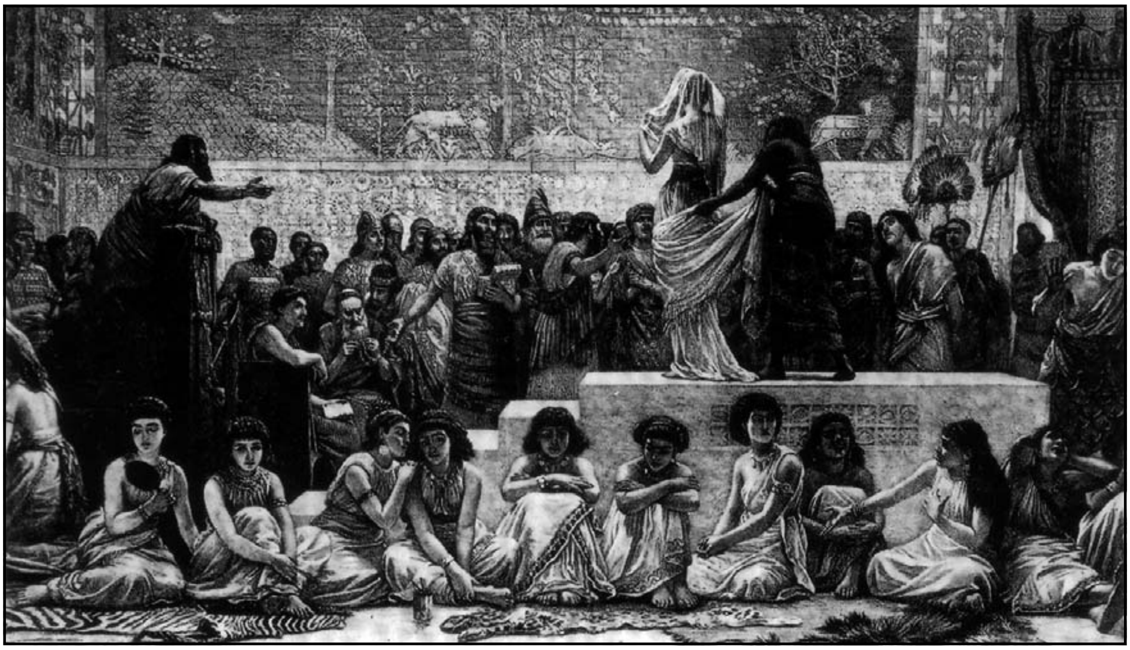
ولهذا فعلى المثقفين الذين يتعالون على فن الفيلم أن يغيروا نظرتهم ويعرفون أن فن الفيلم هو امتداد حديث وطبيعي لفن الرسم بطريقة آلية تستعمل فيها التكنولوجيا بدلاً من الفرشاة، وهذا لا يلغي أبدا فن الرسم، بل إن المنبع يخرج المزيد من الماء.. وربما في المستقبل سيكون هناك المزيد مما يخرج من هذا المنبع.

إن استعانة السينمائيين بفن الرسم كانت حتى قبل أن تدخل الألوان للسينما، كما نرى أن المخرج الأمريكي الرائد جريفيث، قد أخذ من لوحة «**السوق الكبير في بابل**» للرسام **أدونج لونج بينكس** EDWING LONG PINX مرجعية في سوق بابل في فيلم «**التعصب**» (الصور ١٤٨/١٤٩) وستلاحظون البناء التكويني للرسم واللقطة السينمائية يكاد يتطابق وبخلاف شكل الملابس والمكان والزخارف.

كذلك كان المخرج الأمريكي **سيسيل دي ميل** ذا رغبة شديدة في تحقيق لقطة سينمائية موازية للوحة مرسومة، ففي فيلم «**ذكر وأنثى**» إنتاج ١٩١٩، نفذ من رسم شهير باسم «**عروس الأسد**» لقطة أحدثت حالة من الذعر داخل البلاتوة، قبل أن يصاب الجمهور بالخوف في صالات العرض بعد ذلك، إذ صمم اللقطة بحيث تكون الممثلة **جلوريا سوانسون** في أداء تمثيلي مثير بنفسها مع الأسد. (الصور ١٥٠/١٥١).

ولم تتوقف أبدا في أفلام الأبيض والأسود الاستعانة بهذه المرجعية التشكيلية، بالرغم من غياب الألوان بها.

بل إن هناك أفلاما لم تكتف بالمرجعية التشكيلية في مشاهد أو أسلوب بل اتجهت



صورة ١٤٨ رسم بالأبيض والأسود للسوق الكبير فى بابل للفنان أونج لونج بينكس .



صورة ١٤٩ لقطة من فيلم «التعصب» (١٩١٦) للسوق الكبير فى بابل كما صنعها المخرج جريفيث، وهى قريبة جداً للوحة السابقة .



صورة ١٥٠ رسم بأسم «عروس الأسد» .



صورة ١٥١ لقطة من الفيلم الصامت «ذكر وأنثى» (١٩١٩) للمخرج سيسيل دى ميل فيها تطابق للرسم السابق فى إخراج اللقطة .

بالكامل للشكل التشكيلي في الرسم المتعارف عليه كنهج ومن أهم الأمثلة ظهور الاتجاه التعبيري في السينما الألمانية بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، فقد ظهرت التعبيرية في المجتمع الألماني في الأدب والرسم والسينما، والتعبيرية هي إخضاع العمل الفني للانفعالات والأحاسيس الذاتية، وتطلق بصفة خاصة على الفنون الحديثة التي تتميز بإسلوب فطري، وانطلاق وتغير وتبديل في العناصر أو الأشكال الطبيعية، لإيجاد تأثيرات انفعالية، وفي الأدب اتجاه هذه الحركة إلى القيم المعنوية أكثر من تسجيل الأحداث الواقعية، وهذا ما حدث مع الرسم ومع السينما ومن أشهر أفلام هذه التعبيرية الألمانية افلام «**كابينة دكتور كاليجاري)**». عام ١٩١٩ إخراج **روبرت فين** وفيلم «**نوسفرادو**» عام ١٩٢٢ إخراج – ف – مورناو وفيلم «**متروبوليس**» إخراج **فريتزلانج** وكان انكسار ألمانيا في الحرب العالمية الأولى عاملا هاما في انتشار هذا الاتجاه في الفنون لما عاني منه مثقفو وفنانو ألمانيا من شعور وإحساس بالمهانة.

كما نجد أن اتجاهاً سريالياً بحتاً ظهر في أفلام **لويس بونويل** في فيلم «**كلب أندلس**» عام ١٩٣٦، حتي لقد شاركه الإخراج في هذا الفيلم الفنان الرسام **سلفادور دالي**، الذي يقول على نفسه أنه السريالية ذاتها، وهذا المذهب في الفن ذو خيال كلي جامح لا رابط له إلا أحاسيس وأحلام وخيال الفنان، كما أستعين برسومات هذا المذهب الفني في كثير من مشاهد الأفلام التي تعتمد على الخيال والأحلام واللامعقول في السينما.

وإنه لمن المفيد أن أوضح أن هناك أشياء رمزية في الفنون والشكل تتوارث مع تاريخ البشرية، وإن اختلف مدلولها من زمن إلى آخر، وهذا المثال أسوقه لأثبت أن التوارث الفني مستمر وتأثيره باق مع الزمن.

في اليونان القديمة كان الملوك والآلهة يلبسون حول رءوسهم إكليلا من ورق شجر الغار الأخضر إجلالا وعظمة، ثم انتقل هذا الإكليل إلى الإمبراطورية الرومانية وزاد عليه تتويج قواد الحروب والمنتصرين، وفي واقعة تاريخية مؤلمة أخذ هذا الإكليل بعداً مسيحيا بعدما فرغ الجنود الرومان من جلد السيد المسيح أخذوا في الترويح عن أنفسهم بالسخرية منه، إذ كانوا قد سمعوا ادعاء الكهنة بأنه يزعم نفسه ملكا لليهود فخلعوا ثيابه الرثه الملطخة بدماء الجروح التي أحدثها الجلد، وألبسوه رداء قرمزيا على غرار ملوك ذلك الزمان، وضفروا له إكليلا من الشوك وضعوه فوق رأسه، ودسوا في يمينه قصبة وكأنها الصولجان، ثم مضوا يهزأون به ويسخرون منه ويبصقون في وجهه. ثم أخذوا القصبة من يده وانهالوا على رأسه ضربا فوق إكليل الشوك فنفذ

الشوك في رأسه وجبينه وسال الدم على وجنتيه ثم مضوا به ليصلبوه.

اتخذ الرسم الديني المسيحي وضع هالة حول رأس السيد المسيح والسيدة العذراء مريم والقديسين، لتميزهم بتلك الهالة المقدسة التي هي صورة من صور أكاليل الغار القديمة وخاصة بعد ما حدث للسيد المسيح، انتقلت هذه الهالة في كثير من الرسوم الإسلامية تأثرا بالرسم البيزنطي الديني، بدون أن يكون لها أي معنى مقدس، بل هي حلية حول الرأس لأهمية المرسوم، وكذلك في الرسم الهندي نقلا من الرسم الإسلامي المغولي، وبالطبع كل رسومات العائلة المقدسة والقديسين قبل وفي عصر النهضة كان يرسم فوق الرأس هذه الهالة المقدسة بل إن الفنان جوجان رسمها في لوحاته في جزر تاهيتي.

وأخيرا نجد السينما تستعملها في بداية عصرها الصامت ولتستمر هذه الهالة بأساليب كثيرة أكثر تكنولوجية في الفن السينمائي، أسوق هذا المثال لأبين أن تاريخ الإنسان متواصل من ناحية الرمز والشكل التشكيلي بالذات وإن اختلفت قليلا المضامين.. وهناك من الأمثلة العديد في هذا المجال (الصور من ١٥٢ إلي ١٥٨).

بل إنه عندما ظهرت الأفلام الملونة، كان كثيرا من فناني الفيلم الذي أبدعوا بالأبيض والأسود رافضين الألوان لأن في رأيهم أن أفلام الأبيض والأسود هي أكثر درامية وأحسن انطباعية لفن الصور المتحركة وخاصة بعدما دخلها سابقاً الصوت، وتخوفوا من أن الألوان ستكون في وقتها قاصرة.. وكان ذلك حقيقياً، وأن تصبح الصورة نسيجا من البهرجة اللونية والكروت بوستال الملونة وتبعد الفيلم عن انطباعية السرد الدرامي الذي بدأ الجمهور يحبها ويتعود عليها.

ولكن التقدم لا يتوقف، وبالتدريج أصبح للون دور أساسي في السرد الدرامي والأحداث.

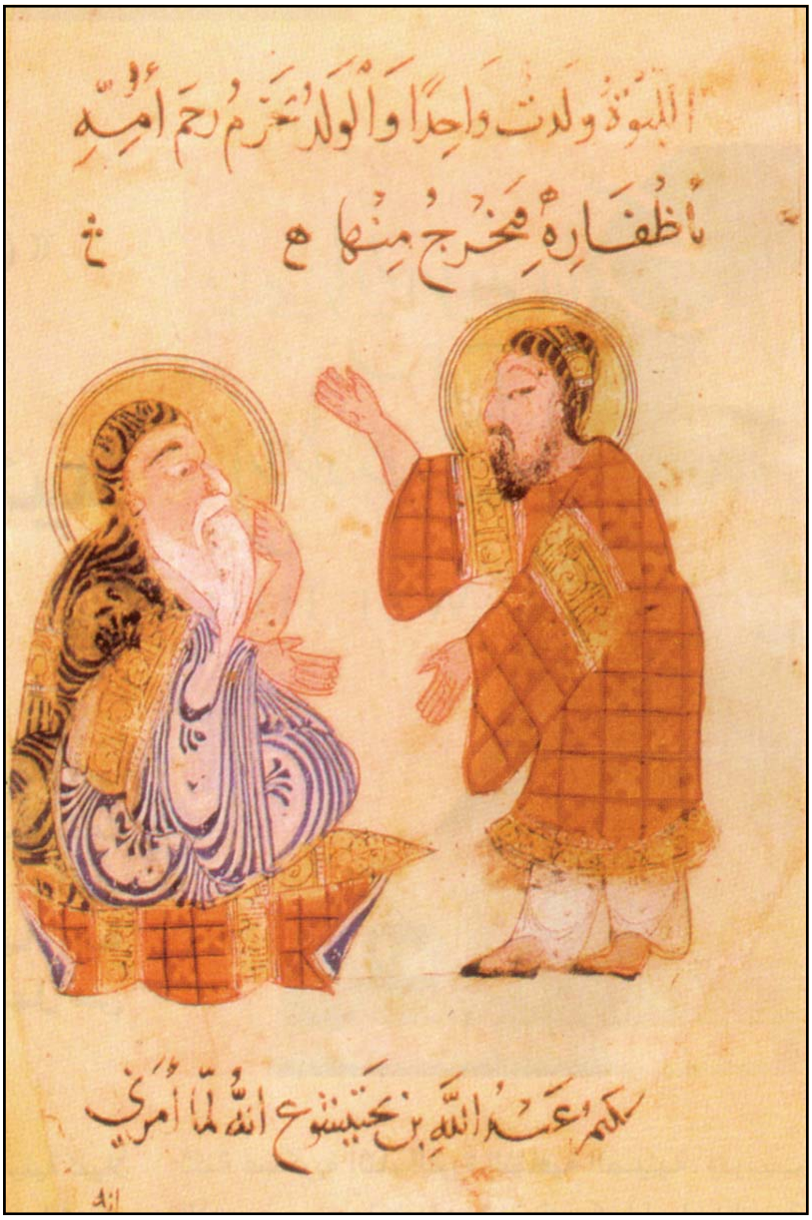
– مدير التصوير **نيستور الميندروس** (اسباني)، كان كثيرا ما يستعين بصور الفن التشكيلي كمرجعيه تقرب له وللعاملين معه نوع وشكل وروح الصورة التي يريدها في فيلمه، ويقول « **في فيلم أيام السماء**» Days of Heaven، في بداية التحضير للفيلم كان يسيطر على تفكيرى أعمال الرسام الاسباني **بيرو ديلا فرانشيسكا** Piero del-la Francesca وهو رسام له أسلوب قريب من رسومات عصر النهضة الأوروبية، وكنت أحب المحافظة عليها، ولكن مع بداية العمل في التصوير اكتشفت أن موضوع الفيلم بعيد عن مرجعية أسلوب فرانشيسكا وخاصة فيما يخص الألوان وربطها



صورة ١٥٢ رسم أثرى اغريقى لهرقل يرتدى فوق رأسة اكليل ورق من شجر الغار .



صورة ١٥٣ لوحة هروب العائلة المقدسة إلى مصر، والهالة المقدسة تحيط برؤسهم. من رسم ساندرو بوتتشيللى – من أقطاب عصر النهضة – متحف جيكو أندرية – باريس.



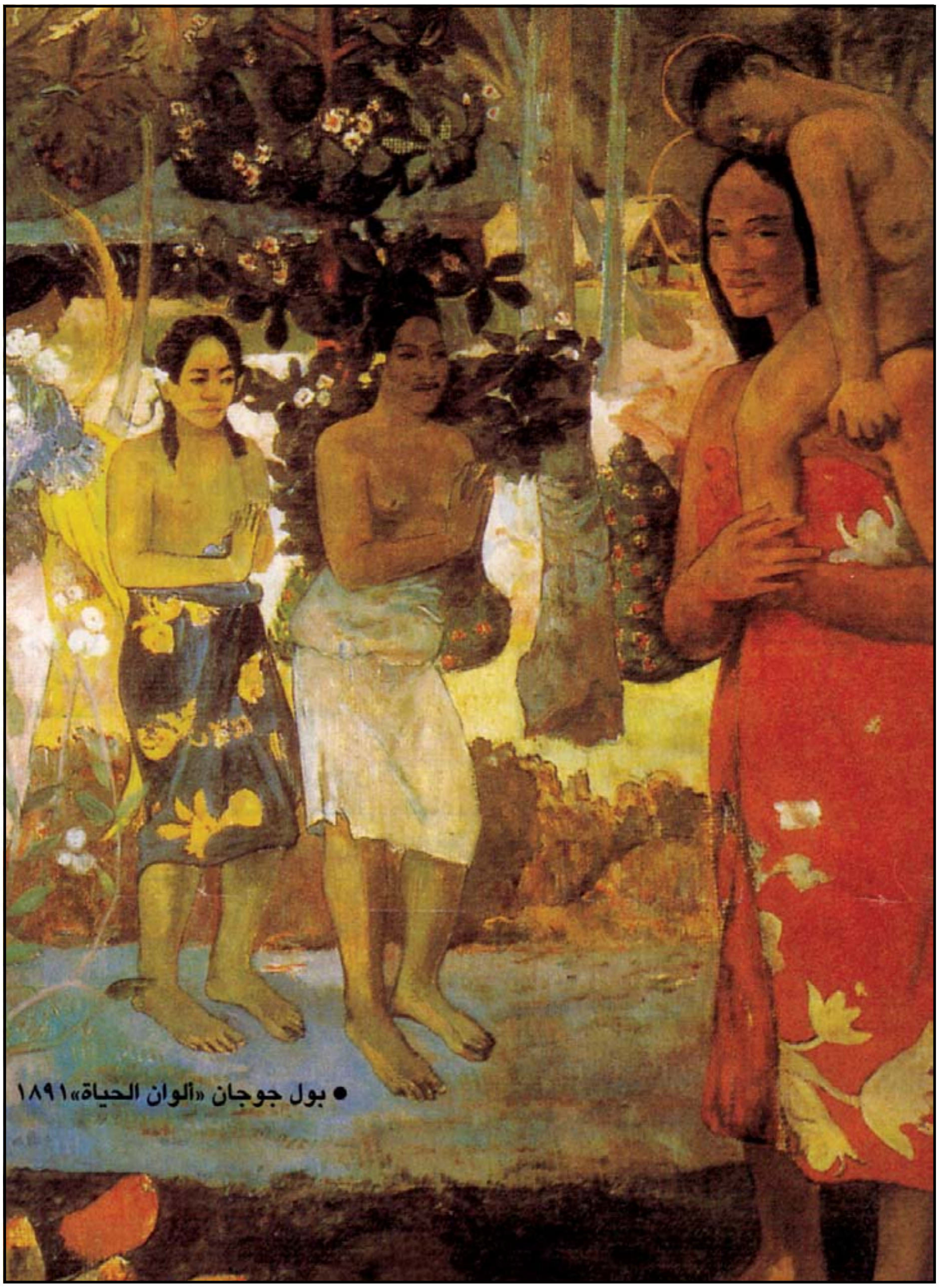
صورة ١٥٤ الهالة تحيط بالشخصيات المتكلمة فى رسم اسلامى فارسى، تقليداً للفن المسيحى البيزنطى، والرسم من كتاب «منافع الحيوان» للمؤلف ابن بختيشوع يتكلم مع الأمير سعد الدين، القرن الثالث عشر الميلادى.



صورة ١٥٥ رسم هندى تحيط الهالة الشخصيات الهامة فى موضوع سيدات يمرحن فى حديقة المنزل .



صورة ١٥٦ رسم لوحة العذراء والسيد المسيح والهالة المقدسة فوق رأس كل منهما للفنان ليوناردو دافنشى - عصر النهضة .



صورة ١٥٧ لوحة بول جوجان «ألوان الحياة» رسمها فى جزر تاهيتى وتظهر بها الهالة المقدسة حول رأس السيدة والطفل على كتفها .



صورة ١٥٨ لقطة سينمائية من فيلم صامت تظهر الهالة المقدسة مصنعة بالضوء تشبهاً بالرسم .



صـورة ١٥٩ لوحة «السيـدة والسـيد كـلارك وبيرس» للفنان دافـيـد هوكنى وأصـبح ذلك الأسلوب العصـرى بألوان الباستيل كمرجعية لمدير التصوير نيستور ألميندروس فى أحد أفلامه .

بالديكور والملابس وخلافه، وأيقنت بأني أميل أكثر لمرجعية الرسام **دافيد هوكني** David Hackney (صورة ١٥٩) وهو رسام انجليزي معاصر من مواليد ١٩٣٧، تجنح رسوماته إلى الطابع الواقعي أكثر والألوان عنده صريحة تتميز بالإحساس اللحظي، وهو ما ساعدني في إعطاء فيلمي هذا المظهر التشبعي في الألوان، واكتشفت بعد ذلك أن الرسام هوكني من المعجبين برسومات فرانشيسكا، إن هوكني كان يستخدم أشياء حديثة مثل الكراسي وإصيص الصبار والنوافذ ومصابيح الإضاءة والأغطية، أشياء من الحياة الحديثة أكثر من المهم والأمر الشديد الاهتمام أن يهتم مدير التصوير بذلك التراث العظيم من الفن التشكيلي على مر العصور، وأن يستعين بنقاط من الانطباع العام في الزمان والمكان والشكل والألوان والأسلوب وخلافه، لأن ذلك سيزيد من ثقافة الرؤية للمصور السينمائي، كما يمثل محوراً مشتركاً للاهتمام وضبط الرؤية بين مدير التصوير والمخرج ومصممي الديكورات والملابس».

الميندروس كذلك استلهم من الرسومات الرومانسية الألمانية مرجعية لفيلمه «**الماركيز- دي أو**» ويحكي أن الرسام الفرنسي **جوجان** Gaugin كان ملهمه في أسلوب اللون بالذات في فيلم «**ركبة كلير**» Claire's Knee، ومن المعروف أن (جوجان) قد تأثر بالألوان الطبيعية الصريحة أثناء إقامته في جزر فيجى لكنه أعطاها مظهراً أكثر دكانة من طبيعتها ذات النصوع الطبيعي الصريح- واهتم جوجان بتجسيد الحياة هناك وطبيعتها البدائية.

يضيف الميندروس :« في فيلم «**أديل. هـ**» ADELE.H استخدمت مرجعية لوحات من العصر الفيكتوري، أما في فيلم «**الذهاب إلى الجنوب**» كانت مرجعيتي لوحات الرسامين **ماكسويل باريش** Maxwell Parrcsh وهو رسام أمريكي معاصر ذو طابع شعبي ورسم الكثير من كتب الأطفال والمجلات المصورة، والرسام **ماينارد ديكسون** Maynard Dixon وهو رسام بريطاني يهتم بالطبيعة واللقطات الشخصية- البورترية- الكلاسيكية. هذان الرسامان كان لهما فضل تشكيل رؤيتي البصرية في فيلم «**الذهاب إلى الجنوب**» واعتقد أني نجحت في ذلك الطعم الخاص لهما في إعطاء جو الصورة بالفيلم».

أما مدير التصوير **جون الونزو** John Alonzo وهو مكسيكي الأصل ويعمل في الولايات المتحدة، فيرى أن مثل الأعمال العظيمة **لرمبرانت** (صورة ١٦٠) في احترام مصدر الضوء في الصورة Source of Light هو الأساس في عمله وقد تعلم من هذا الرسام العظيم، كيف يكون مصدر الضوء موجوداً ومحترما وأساسيا، ويرى الونزو أن براعته في استخدام مصدر واحد للضوء، أو عدة مصادر معاً، وإذا نظرنا إلى لوحاته عن قرب فسوف نجد الضوء يأتي من اتجاهات مختلفة ولا نعرف لماذا يفعل ذلك، ولكن يلاحظ دائما أن هناك ضوء أساسي محترم. عند رمبرانت والإضاءة الضئيلة للخلفيات رائعة.

- بينما يرى مدير التصوير الأمريكي **جون بيلي** John Bailey أنه يجب على المصور السينمائي أن يضع أسلوبا مرئيا Visual Styleيكون ملائما للفيلم وأحداثه- الدراما- وهو شخصياً من أشد المعجبين بفيلم المخرج الإيطالي **برتولوتشي** ومدير التصوير العالمي **فيتوريو ستورارو** في فيلم «**الملتزم**» وأنه كان يطلب من كل مخرج جديد يبدأ العمل معه أن يجلسا ليشاهدا هذا الفيلم معاً، لأن الفيلم سيمدهم بتلك الشحنة من الحماس والفن والرؤية البصرية الرائعة، ودائما ما يؤتى هذا النقاش بعد مشاهدة الفيلم ثماره الجيدة. ويؤكد **جون بيلي** أن المرجعية قد



صورة ١٦٠ للوحة للفنان رمبرانت بأسم «الحارس الليلى». يلاحظ بقعة الضوء المسيطرة فى المنتصف وباقى الصورة فى دكانة ماعدا السيدة الجالسة فى الخلف، كمرجعية بصرية تشكيلية لمدير التصوير جون ألونزو فى أحد أفلامه.

تكون فيلماً نحتذي به، أو صوراً فوتوغرافية، كما حدث معه عند شرائه مجموعة صور فوتوغرافية ثابتة للمصور **الدوار كورتيز** وموضوعها عن الحياة للهنود الحمر الأمريكان، ولقد ساعده ذلك كثيراً في بعض أفلامه، إن الصور الفوتوغرافية الثابتة قد تحمل أسلوبا ما مقيداً في ظلالها بالأبيض والاسود ومدى تباينها وعامة فإنه يحب جمع الصور الفوتوغرافية كهواية تساعده كثيراً في عمله السينمائي، ولقد بدأ ذلك من زمن دراسته في جامعة جنوب كاليفورنيا واستمر عليه، وفي تصويره فيلم «**الجوجولو الأمريكي**». يقول «كان للصور الفوتوغرافية لبيوت الأزياء الإيطالية انطباع جعلني استخدم هذا الأسلوب في الفيلم، وهو إعطاء طابع الفيلم في الضوء واللون في تلك الإضاءة التي نسميها إضاءة هوليوود الحادة Hollywood Hard Light وهي أنسب شيء لتصوير عروض الموضة، أي أن الصور تحمل تباينا عاليا، في هذه الفقرة كان الفيلم الملون يغلب عليه في ألوانه النعومة والفتحان مثل لوحات الباستيل الشاحبة. وفي نفس هذا الفيلم طلبت من مصمم المناظر أن يدهن شقة الممثل بطلنا باللون الرمادي حتى تبدو ذات لون واحد، بحيث يمكنني استخدام الحوائط في خلق صورة أكثر دكانة وظلية أكثر مع الأكسسوارات التي أمامها وكذلك حركة الممثلين. وبهذا وصلت إلي أنه كلما نظرت إلى الشقة في الفيلم وجدت

أن لها رؤية مختلفة حسب نوع الضوء الساقط على الحوائط، وأصبحت الحوائط ذاتها مثل قطعة القماش التي سوف ترسم عليها لوحتك مثل الكنافاه Canavas، ولقد وصلت بذلك إلى نوع من الأسلوب المرئي مناسب للفيلم بالرغم من أن أحداثه تدور في مدينة لوس أنجلوس ولكن صوره مختلفة تماماً عن عشرات الأفلام التي صورت بهذه المدينة».

«إن الزمان والمكان في تصوير أحداث بعض الأفلام هام للغاية لأن ذلك يعطي للصورة الملونة في الفيلم ذلك الطابع الفعال للأحداث، ولقد أراد مثلاً الممثل المخرج **رد فورد** أن يصور فيلمه في الغرب الأوسط الأمريكي Midwest عندما تتساقط أوراق الأشجار الصفراء وتصبح السماء رصاصية اللون وملبدة بالغيوم، أي في أواخر الخريف، وهذا النوع من التصرف يرجعه إلى الإضاءة والطبيعة في اللوحات الإنجليزية الطبيعية (صورة ١٦١) أو أحاول التصوير على عدة أيام في الساعة السحرية لطبيعة هذا الضوء السحري».

– يرى مدير التصوير **جون بيلي** أن: «أي لقطة سينمائية بها عدد من العناصر التي تكون ذات قيمة عالية أو منخفضة باختلاف الوقت والظروف، وإذا كانت اللقطة بالكامل مجردة فالعنصر الأساسي فيها هو اللون ويكون عليك أن تقرر أي الألوان سوف يتراجع وأيهما سيظهر نفسه، وكيف توازن بين الاثنين في الفيلم الأبيض والأسود تتعامل مع الضوء واللون بسهولة لأنه فيلم أحادي اللون، لكن في الفيلم الملون أول شيء أضعه في الاعتبار عندما أعد اللقطة هو موضوع اللقطة وهو ما أتناوله بالتحليل قبل أي شيء واهتم بالاعتبارات التالية :

١– الألوان.

٢– البعد البؤري في العدسة والحركة.

٣– التكوين.

هذه هي العناصر الهامة الحرفية والإبداعية التي أبدأ في التعامل معها حتى تعطيني التناغم الحقيقي للتكوين Real Concert with composition في صورتي السينمائية».

الألوان عند **جون بيلي** أداة درامية هامة، ويقول في ذلك، «إن الحفاظ على معدلات ضبط درجة حرارة اللون بالطريقة القديمة للحرس الحديدي في هوليوود أصبحت بالية، لأن اللون ولأقصى حد هو عامل درامي للصورة يساعد ويفسر ويؤثر، لدرجة أن المصورين السينمائيين الآن أصبحوا يتعمدون انتهاك الألوان المتزنة وأنا



صورة ١٦١ لوحة للرسام جون كونستابل من المدرسة الطبيعية، حيث تظهر السماء ملبدة بالغيوم رمادية المظهر، كانت مرجعيه تشكيلية لمدير التصوير جون بيللى فى أحد أفلامة .

شخصيا لا أعطي اهتماماً كثيراً لدرجة حرارة اللون، واستعمل الجيلاتين الملون بحرية أكثر لتعديل أو تغيير اللون كلما أحببت ذلك، مع الحفاظ بالطبع على بنية الفيلم الخام الأساسية».

الحقيقة التي يجب أن نتنبه لها أن كل مديري التصوير يستخدمون نفس الكاميرات ونفس الأفلام والمعامل.. والاختلاف الوحيد هو أن لكل منهم أسلوبه وإبداعه وطريقته في تشكيل مفردات صورته السينمائية، بعكس الماضي حينما كان المصور السينمائي هو قطعة من أسلوب الأستوديو في التصوير، وبهذا كان التصوير في هذه الفترة متشابها في كافة الاستوديوهات وعند كافة المصورين وهذا ما يطلق عليه التصوير بالأسلوب الكلاسيكي.

– مدير التصوير الأمريكي **مايكل تشابمان** Michel Chapman له رؤية جيدة في استعمال اللون والضوء، ومرجعيات كثيرة تشكيلية وفيلميه في عمله، ففي الإعداد لفيلم «**النهاشين**» أو **غزو النهاشين** يقول:

«شاهدت أنا والمخرج كثيراً من الأفلام القديمة كمرجعية بصرية وكان أفضلها

فيلم الرعب القديم «**جزيرة الأرواح المفقودة**» Island of Lost Souls الذي مثل فيه **تشارلزلوتون** شخصية عالم مجنون في جزيرة نائية، كان مصور الفيلم **كارل ستروس** أكثر من رائع في هذا الفيلم، وكان الفيلم مأخوذاً من نص روائي لأهم كتاب الثلاثينيات **هـ.ج. ويلز** H.G. Wells وبالرغم من أنه فيلم يصنف في خانة الرعب، إلا أنه كان بالنسبة لنا درساً تعليمياً لهذه النوعية من الأفلام. وفكرت بصفة شخصية أني يجب أن أعمل فيلما مثل هذا حاولت أن أعيد تشكيل الرعب الذي صوره **ستروس** بالأبيض والأسود باستخدام التصوير الملون، ولقد استعملت أسلوبا في الإضاءة مشابها للتعبيرية الألمانية، وكان هناك أيضاً أضواء لونها أزرق وبنفسجي في الخلفية للأشخاص الموجودين بالصورة أو اللقطة، وقد كان الغرض أن تبدوا الإضاءة متنامية Grow Light مع الحدث، كما لو كانت إضاءة للنيات، بمعنى أن هناك أسباباً لما كنا نفعله، إننا نملك وسائل آلية وميكانيكية في صنع الصورة، عليك تشغيل هذه الأليات والآليات تعطيك المتعة الجمالية والفنية.

«في أحد أفلامي ويسمى «**قائمة دويل**» The Duell List كنت أستعمل الإضاءة مثل الرسام **فيرمير** (صورة١٦٢) الهولندي وكانت الصورة جميلة والضوء يفرش كل شيء، لكن مع نفسي بعد ذلك قلت ان الفيلم ممل وسخيف وأنا لا أميل لهذا النوع من الضوء.. في رأيي أنه غير درامي، ضوء جميل ولكنه محدود، إذا تركت لي الحرية في اختيار أساليب في التصوير فلربما أستعمل المنهج التجريبي Experimenting، مثلا ربما سوف أبدأ وأحاول تصوير أشياء بالكاميرا مقاس ٨ مللي وأقوم بتكبيرها إلى مقاس ٣٥ حتى تصبح الصورة مليئة بالحبيبات، سوف أفعل أشياء مختلفة تماماً وسوف أميل لجعل الصورة تجريدية.

ويضيف تشابمان أنه في فيلم **قواعد اللعبة** أتخذ من لوحات الرسام الفرنسي **رينوار** Renoir صورة ١٦٣) مرجعية أساسية في المشاهد التي صورها في الحديقة والمطر والحفلة المقامة بالمكان فقد أحب الأسلوب الممتع والبسيط وألوانه هذا الرسام في موقف لوحاته المشابهة لموقف أحداث الفيلم.

– مدير التصوير الأمريكي **كونراد هال** Conrad Hall من الذين بدأ عملهم بأفلام مصورة بالأبيض والأسود ثم تدرج إلى الألوان حينما فرضت نفسها وإنتاجها المستمر، وهو حاصل على جائزة الأوسكار في التصوير السينمائي لمرتين .

ويعتبر كونراد هال من مديري التصوير الذين كانوا متعاطفين مع تصوير



صورة ١٦٢ لوحة «الفلكى» للفنان فيرميير بذلك الضوء الشمالى الناعم مثل كل لوحاتة، ولقد كان أسلوب هذا الفنان موحياً لمدير التصوير مايكل تشابمان فى أحد أفلامة .

الأبيض والأسود للمشاكل التي كانت موجودة في نوعية الألوان في الأفلام في مرحلة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، ولذلك فإن له آراء سابقة في هذا سنعلمها حين نتكلم عن محاولات المصورين في كسر صلابة وصراحة الألوان. لكن ما يهمني الآن فكر هذا المصور في صورته وتشكيل مفرداتها حسبما تأثر، يقول هال: «لقد تعلمت ما يفعله الرسامون عند اختيار موضوع اللوحة وأنا في المدرسة، وكيفية استخدام ما تعلمته بشكل مؤثر فهذا أمر ثان، لكن المبادئ الحقيقية للموضوع يمكن التقاطها في وقت قصير. من المهم أن تعلم كيف تكون الصورة مثل الرسام **مايكلأنجلو** أو كما يفعل الرسامون العظام، لكنك تشكل في النهاية صورتك بنفسك، لأن لوحاتهم عاشت ولها طعم رغم الزمن، وعليك أنت الآخر أن تجعل من فيلمك– أي لوحاتك– نفس الشيء أي تعيش للزمن ولها طعم ومذاق.

إذا كان هذا هو ما تريده أن يبدو في صورتك عليك أن تدرس أعمال هؤلاء



صورة ١٦٣ مقطع من لوحة جان رينوار «الحفل الراقص» وكانت مرجعية تشكيلية لمدير التصوير مايكل تشابمان في أحد أفلامة .

وتتشبع بهم لأنهم فنانون عظام. لقد بدأت بالأبيض والأسود ولكني استمررت في الألوان وكنت قد بدأت التعلم مرة أخرى، لقد تغيرت كشخص أو إنسان قابل للتغير، وهو ما غيرني من حيث الأشياء المرئية، إني لا أقول سوف أقوم بتصوير هذا الفيلم مثل هذا المصور أو الرسام، الحكاية كيف تستقبل الحياة بنوع من التعاطف وكيف تصنع صورة هذه الحياة من معايشتها وتكون صادقا ».

صور **كونراد هال** فيلم «**يوم الجراد**». وكان الفيلم يسوده اللون الأصفر الذهبي، وكان يقصد ذلك تماماً ويتعارض قليلاً مع المخرج، وفي ذلك يقول عن هذا التصرف «بعد أن قررنا أن أسلوب الفيلم سوف يكون رومانسيا أكثر منه بسيطاً وواقعياً، كان على تحقيق هذا الأسلوب بصرياً وبأحد الطرق، منها استخدام ضوء منتشر مما يجعل الصورة تبدو مريحة وأنعم مثل النسيج الذي بعضه خشن وبعضه ناعم، نفس الشيء هنا في الصورة السينمائية، وهذا يعطي للصورة تحقيقاً رومانسيا، ثم أخذت

اللون الأصفر الذهبي كلون سائد يعطي لهذه الرومانسية دفئا، وكان هذا سبب الخلاف الوحيد بيني وبين المخرج **جون شلزنجر**. لأنه كان يريد أن يعطي الصورة بجانب ذلك نوعا من التباين الأعلى، ولقد فاز هو في النهاية بهذا التباين وأنا احتفظت بذلك اللون الأصفر الذهبي.

واختلفنا مرة أخرى في منظر أزرق اللون في الفيلم، وهو مشهد يدور في بار حيث تقدم شخصية أنثى بالرقص الخليع، وهو أراد هذا الأزرق، وأصر عليه وأنا لم أحبه ولكني رضخت لطلبه كمخرج في النهاية ولكن الفيلم في الأساس يسوده اللون الأصفر الذهبي».

– أما مدير التصوير **لازلو كوفاكس** Laszlo Kovacs وهو أمريكي من اصل مجري، فإن المرجعية التشكيلية عنده ضرورة وفي أحد أحاديثه يتكلم عن استخدام المرجعية التشكيلية للأفلام الأقدم التي صورت في فترة العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي ويقول في ذلك «لقد اشتركت في العديد من الافلام التي يكون للمخرجين بصمة من السيادة والدور التقدمي، قال لي أحدهم شاهد هذا الفيلم هذا ما اشعر به وأريد أن يكون فيلمي بهذا الشكل، وتعرف المادة التي تريد تصويرها وتفهم ما يريد، ثم تتخيل الصور التي طرأت على مخيلتك وأنت تقرأ بدون تأثيرات خارجية، يمكنك أن ترى مدى البعد أو القرب بين رؤيتك ورؤية المخرج، لا يهم اختلافكما لأن الفكرة في استحضار كلا الصورتين معا. عند القيام بهذه العملية يمكنك حتى عمل التحسينات اللازمة عليها، أحيانا لا يمكنك إيجاد مرجع مرئي وتكون مجبراً على عمل ذلك بشكل شفاهي وهو الأمر القاسي حيث إن عملية ترجمة الصور المرئية شفاهية عملية شبه مستحيلة!! كيف أصف فيلما أو لوحة لم أرها من قبل؟ إن تخيل الرؤية عنصر من العناصر التي لا تقل أهمية عن اختيار العدسة أو اختيار حركة الكاميرا، بمجرد أن تجد داخل رأسك هذه الرؤية تعرف كيف تخلقها على الشاشة، وهي تأتي مع الخبرة والتمرس فى العمل في التصوير السينمائي».

– كما يرى مدير التصوير الأمريكي **أوين رويزمان** Owen Roizman أن الأسلوبية لمدير التصوير تنبع أساساً من التذوق، وبما أننا نتذوق الفن التشكيلي ونهضمه، فإنك في عملك السينمائي سوف تقوم بتجويد العمل والوصول به إلى الكمال، وهو يرى أن الأساس في التصوير السينمائي الملون أن يكون مدير التصوير واعياً ببالته ألوانه لأن ذلك سيطبع الفيلم بإحساس خاص، فإن اختيار الألوان

الصريحة والألوان الممزوجة يجب أن يكون سليما وفعالا.

– لا شك أني شخصياً منحاز لفن هذا العبقري في التصوير السينمائي، فمن أول فيلم شاهدته له «**التانجو الأخير في باريس**» عام ١٩٧٣ وأنا متابع لأعماله وتصرفاته الرائعة في الصورة السينمائية، بل كذلك متابع لآرائه وأقواله التي تدل على ثقافة واسعة ثرية، لا تعي ثقافة الغرب فقط بل ثقافات عديدة ومتنوعة، إنه **فيتوريو ستورارو** Vittorio Storaro، وهو واحد من المصورين السينمائيين الأكثر أهمية واحتراما وفنا بين أقرانه، وربما سبب ذلك حدة العاطفة والحب الذي يستثمره ستورارو في تصوير أفلامه، من خلال سحر السليلويد والكيمياء والصبغات والأضواء، ويظهرها لوحات مبدعة على الشاشة. يقول ستورارو الواسع المعرفة، «إنه لا شك أنك في أي دقيقة تقوم فيها بعمل تصميم ما أو تلتقط صورة فوتوغرافية ثابتة أو تصور فيلما سينمائياً، فإنك تقدم وتمثل كل تاريخ الألفي عام الماضية، سواء أكنت على وعي بذلك أم لا».

فيتوريو ستورارو اهتم بالفن التشكيلي ودراسته في كل مراحل حياته وكذلك بقضية الألوان بالذات، لدرجة أنه في فترة من حياته وبعدما صور تحفته البصرية مع **فرانسيس فوردكوبولا** «**سفر الرؤية الآن**»، اعتكف عن التصوير السينمائي مصرحاً أنه يشعر أنه أفرغ ما عنده وليس عنده جديد ليقدمه، وأخذ يقرأ ويبحث لمدة عام أو أكثر في مسالة الألوان في مفهومها قديماً وحديثاً والعصور الوسطى وعصر النهضة ، وترك السينما وشكل بإضاءة ملونة مسرحية لصديقة **لوكا رونكوني** في إيطاليا، دراسته المتأنية الصوفية للألوان أرجعته للتصوير السينمائي بقوة أكبر وفهم أوسع وإبدا ع مستمر.

ستورارو يشكل ألوانه في صورته بكل الوسائل التقنية المتاحة في (السينما–فوتوغرافي) وربما الجديد هو تدخله في العمل السينمائي طريقته التي تسمى ENR التي سنعرف تفاصيلها في باب أخر من هذا الكتاب، أسلوب ستورارو هو توظيف اللون والضوء بشكل فعال في السرد الفيلمي، ويقول ستورارو عن عمله واختياراته ما يلي: «يجب أن تكون قويا في اختيارك لهذا النوع من الإضاءة، وهذا النوع من التناسق اللوني، وهذا النوع من الشعور، وهذا النوع من اللون». وفي احترامه للفن التشكيلي واستيعابه له على مر العصور يقول: «هناك تاريخ طويل من التصوير بالرسم منذ رسوم جرافيتية على جدران الكهوف، ومنذ رسومات قدماء المصريين، وحتى الرسام **بييرو دي فرانشيسكا**، كان لدينا طرائق للتعبير عن قصص عاطفية وأشكال عاطفية بأسلوب خاص».

ستورارو شكل من ثقافته وفهمه في أفلامه معنى لرمز اللون وسيكولوجيته وطبق ذلك.. مرجعية هذا الفنان الدائمة للثقافة والتاريخ والفن التشكيلي واضحة في تصريحاته حيث يقول: «يمكن أن تتخذ مرجعا للعمل من الماضي حتى تصبح أكثر وضوحا مع نفسك حول أين تود أن تذهب وما تريد أن تفعل، وجود مرجع يسمح لك بأن تقرر التحرك في الاتجاه الأكثر ملاءة من غيره من الاتجاهات».

وفيتوريو ستورارو كان من أول المنادين بدراسة السينما كأدب مرئي، لأن قراءة الصورة وبلاغتها، لا يختلف عن قراءة الرواية وجمالها، ولذلك سمي عمله في تصوير الأفلام بالأدب الفوتوغرافي الضوئي Literature of Light- Photography وأصبح كثير من الجامعات في العالم المتحضر والكليات تدرس هذا الأدب الضوئي وتعطيه كل الاهتمام والاحترام. (الصور ١٦٤/١٦٥)

- **ماريو توسي** Mario Tosiمدير تصوير أمريكي من أصل إيطالي، دارس وخريج كلية الفنون الجميلة بروما، وسحره فيلم المخرج **روبرت وايز** في عام ١٩٦١ «**قصة الحي الغربي**» West Side Story فقرر السفر إلى الولايات المتحدة، ليرى كيف يصنعون ذلك السحر، وعمل في البداية في الرسوم المتحركة ثم درس على حسابه الخاص حرفية التصوير السينمائي، وأصبح من مديري التصوير الكبار هناك، ولقد أفادته دراسته التشكيلية كثيرا في أعماله الفيلمية وهو يقول في ذلك: «في الرسم نستخدم الفحم وندرس العمق والموضوع والظل والشكل، وهو نفس الشيء في الصورة السينمائية، الرسم علمنى أيضاً التذوق الفني واستخدام الألوان واضافتها».

وفي تعريفه للمصور الخلاق الفنان المبدع، يرى أنه يجب أن يدرس السيناريو جيداً من جميع النواحي ومع المخرج ويبدأ باللقطة مع الجو العام والحركة واللون، ودائما يجب أن يكون سعيه وبحثه الدءوب لإظهار نوعية جيدة من الصور، لتصبح القصة حية أمام المشاهدين وفي عقولهم، سواء كان ذلك بوعي أو عن غير وعي.

- و يقول مدير التصوير البريطاني **بيللي ويليامز** Billy Williams :«صورت أول أفلامي الروائية بالأبيض والأسود، وهو فيلم هزلي منخفض التكاليف، وكل أفلامي الأخرى بعد ذلك ملونة، إلا أنني عندما أقوم بعمل الإضاءة أفكر في درجات اللون الأبيض والأسود والرمادي أكثر من تفكيري في الألوان، لأنني عند توزيع الضوء أحاول دائما عمل فصل جسم مضيء أمام ظلام أو ظلام أمام ضوء، أحب أن أعتمد



صـورة ١٦٤ لوحـة «أتيـلا فى المقبـرة» للفنان جـرودت دى روسى تروزن. لاحظ طريقـة سـقـوط الضـوء ودرجات الألوان .



صـورة ١٦٥ لقطة من فيلم «شـاى فى الصحراء» لمدير التصـوير فيتوريو سـتورارو. لاحظ سقوط الضـوء المشابة للوحة السابقة واللون .

على الفصل المتدرج أكثر من الاعتماد على اللون لفصل الأشياء في الصورة، أنا بالطبع أعني أن اللون يمكن أن يقول الكثير، ولكن إذا كان بإمكانك دمج الاستخدام السليم للون مع الفصل المتدرج للأبيض والأسود، فتحصل على منظور رائع للصورة من حيث التكوين وعمق مجال الصورة.

إذا نظرنا إلى اللوحات العظيمة التشكيلية، فسوف نجد أنها رغم كونها بالألوان إلا أن بها فصلاً متدرجا مما يعطيها منظوراً أعمق ويجعلها تكاد تكون ثلاثية الأبعاد، أنا لا أحب التكوينات الملونة المسطحة ولا التصوير المسطح، أكره رؤية الوجوه أمام حائط بنفس درجة اللون، الأمر الذي ينتهي بالصورة إلى أن تندمج مع الحائط، حتى تكاد لا تتبين الوجوه من الحائط بمعنى أني أجعل الأشياء في الصورة من اختياري أو مختارة، فإنه يوجد الكثير من الأشياء التي تختلط في الصورة السينمائية وهنا يصبح الاختيار مهماً، ديكورات المنظر، العدسات، مكان وضع الكاميرا، مكان الممثلين، مكان الإضاءة وكل ذلك عالم من المتغيرات المستمرة سوف يتلقاه المشاهدين بالطريقة التي ستصور بها الفيلم، فإذا فعلت ذلك بشكل جيد فإنك تقوم بتوجيه المشاهدين نحو حقيقة المشهد، بينما إذا ما فعلتها بشكل سيء فإنك تعطي المشاهد فيلما بدون مركز- بؤرة- ويكون مثل الرسم التشكيلي السيئ، عليك أن تجد البؤرة وعليك أن توجه مشاهديك نحو ما هو مهم درامياً».

و**بيللي ويليامز** من أكثر مديري التصوير الذين يأخذون الفن التشكيلي مرجعاً في أعماله، وهو متذوق لهذا الفن الجميل، وأذكر أنه كتب مرة مقالا عن لوحة موجودة في **متحف أورسي** بباريس باسم «**كشت خشب الباركيه**» للفنان الرسام **جوستاف جايلليبوتي**، وكان يجلس أمامها بالساعات، وهي ذات مساحة كبيرة على أحد حوائط المتحف، ولقد تأثرت أنا الآخر بهذه اللوحات الجميلة قبل أن أعرف حب بيللي لها، حتى لقد وصفتها في أحد مؤلفاتي كمثال لتأثير التصوير الفوتوغرافي الثابت على فن الرسم في القرن التاسع عشر ومن أهم أفلام- بيللي ويليامز فيلم **غاندي**- (صورة ١٦٦).

- ويقول مدير التصوير الأمريكي **جوردون ويليس** Gordon Willis: «إن السينما حرفة وليست فنا، والفن يخرج من الحرفة».. والحقيقة أن كلامه منطقي للغاية، لأن الحرفي الجيد فنان جيد فليس هناك فصل بين الحرفة والفن فكلاهما مهم للآخر، وهو يحبذ في الأفلام التي تدور في فترة تاريخية معينة، أن يستعين المصور السينمائي بمرجعية من تابلوهات الرسم المسجلة لهذه الفترة بالذات، ويأخذ من هذا الرسم مدخل بصري Visual Aproach للفيلم، ولقد اتبع ذلك في فيلم «الأب



صورة ١٦٦ صورة من فيلم «غاندى» لمدير التصوير بيلى ويليامز وصراع اللون الأحمر مع الأزرق .

الروحي» إنتاج عام ١٩٧٢، واستخدم اللون الأصفر بطريقة مبتكرة ليجعل من الفيلم نسيجاً قديماً بصرياً، ولقد قلده بعد ذلك كثير من المصورين في هذا الأسلوب ، ويحبذ كذلك ويليس أن يستعين المخرجون بمراجع بصرية سواء من الفن التشكيلي أو الصور الفوتوغرافية أو الأفلام القديمة، ولكن بشرط التقريب بين وجهات النظر وليس التقليد والنقل الحرفي منها.

ويحب جوردون ويليس أن يتعامل مع الألوان في الفيلم الملون وكأنها أبيض وأسود، مثل زميله البريطاني **بيللي ويليامز** وهو يحمل نفس الفلسفة في التعامل مع قيمة اللون مع قيمة تدرجات الأبيض والأسود، ولقد وجدت أن أغلب مديرى التصوير الذين خاضوا التصوير السينمائي بالأبيض والأسود يميلون إلى ذلك في العمل على التصوير بالألوان مع وضع اعتبار ذهني عندهم أنهم يتدرجون بالأبيض والأسود، بالرغم من أن الفيلم ملون.

– مدير التصوير **فيلموس زيجموند** Vilmos Zigmond أمريكي من أصل مجري، هرب من بلاده في عام ١٩٥٦ هو وزميله **لازلو كوفاكس** بعدما صور آلاف الأمتار بكاميرا ١٦ مللي عن ثورة الشعب المجري ضد السوفييت الذين حاولوا قهر هذه الثورة بالدبابات والقوة، وهما خريجي مدرسة السينما في المجر، ولقد احتضنتهما الولايات المتحدة بعد هروبهما إلى فرنسا، وأصبحا بعد عدة سنوات من أهم مديري التصوير هناك، وخاصة أنهما كانا يصوران بحلول لم تتعود عليها السينما الأمريكية، وهذه الحلول هي التكاليف البسيطة مع السرعة في التنفيذ والجودة في الصورة السينمائية، وهذا ما جعلهما في الصفوف الأولى بسرعة، وكان لتأثرهما بالمدارس الأوروبية التي هما أصلاً منها دور كبير في منهج التصوير في الولايات المتحدة لهذا الأسلوب والمشي عليه.

وزيجموند دارس للفن التشكيلي في كلية السينما بالمجر، وفي أحيان كثيرة يفضل أن يأخذ مرجعية تشكيلية ويعرضها على الآخرين وبالذات المخرج ومهندس المناظر لشرح وجهة نظره وتقريبها لهما، ويقول في ذلك «عندما نبدأ فيلما لا أعرف كيف أشرح للمخرج الشكل أو النظرة التي نحاول عملها للصورة السينمائية، عندي الكثير من الكتب عن اللوحات وكتب في الفوتوغرافيا، وكتب في الفن التشكيلي، وكمثال عندما بدأنا تصوير فيلم **«ماك كاب والسيدة ميلر»**. أحضرت كتابا للمخرج «التمان» مليئا باللوحات اشتريته من فانكوفر بكندا للرسام «أندرو ويث» Andrew -Wyeth وهو رسام أمريكي معاصر مواليد ١٩١٧ اشتهرت لوحاته بالطبيعة وقربها الشديد من الأسلوب الفوتوغرافي الشاعري ولقد أثر بشكل كبير في المصورين السينمائيين الأمريكيين بالشكل واللون والقطع، وخاصة في طبيعة لوحاته البورتريه، ويعتبر هو والرسام الأمريكي «إدوارد هوبر» (1967 -1882) Edward Hopper أحد منابع التأثير على السينمائيين الأمريكيين وهما مرجع لهم– المؤلف– وقلت له ما رأيك في هذه الصورة الخافتة والناعمة (الصورة١٦٩) المرسومة بالألوان الباستيل وقد أحبها كثيرا، ولقد أخذت نفس الكتاب معي إلى المعمل السينمائي وأخبرتهم أن مثل هذه النوعية من الصور هي هدفي في التصوير ويجب أن يكون هدفكم كذلك في طبع بهذا الشكل، وبهذا تكون الصورة التشكيلية قد أغنت عن عشرات الكلمات في الوصف. وفي فيلم آخر أخذت مجموعة صور من كتاب وكانت الصور تشبه كثيرا صور الأبيض والأسود وبها بعض الألوان، وعندما شاهدها المخرج صرح قائلاً:



صورة ١٦٧ صورة أحد رسومات الفنان الأمريكى إدوار هوبر «ساهرو الليل» وهو من أشهر الرسامين الذين استعان بمرجعيتهم مديرو التصوير الأمريكان فى فترة العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات فى أفلامهم .



صورة ١٦٨لقطة من فيلم «بوابة السماء (١٩٨٠) تصوير فيلموس زيمجموند لاحظ طريقة الإضاءة والمخروط الضوئى .

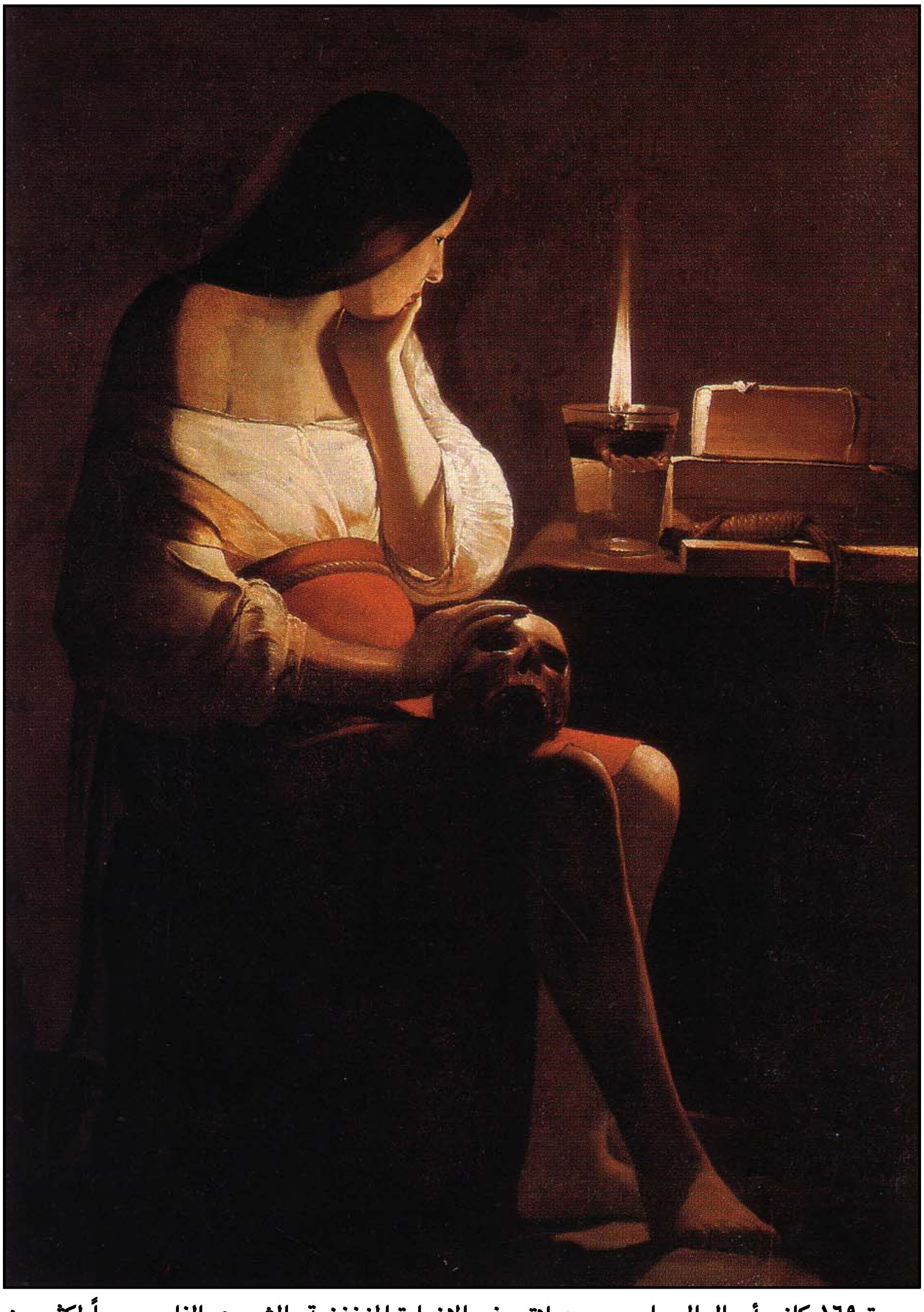
«رائع حاول أن تصل إلى هذا الشكل وفي الحقيقة الديكورات كانت قد تم دهانها بالفعل، ولكن بعد مشاهدة الصور أعيد دهان الديكورات ثانية لتلائم الشكل واللون الذي عليه الصور، لذا فإن الصور التشكيلية والفوتوغرافية يمكن أن تكون ذات فائدة عظيمة، إذا فكرنا في السينما كنوع من الفن البصري فسوف تجد الكثير من الأشياء المشتركة بينها وبين الرسم التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي».

إن خبرة المصور السينمائي ومخزونه البصري تتكون معه مع الزمن، وهذا المخزون البصري هو الزاد الذي يحمله المصور بعد ذلك في عمله داخل الاستوديوهات وتكون اللوحات في المعارض وملاحظة الطبيعة وحركة الضوء من خلالها أحد أهم مميزات المصور اللاقط المبدع.

يقول زيجموند في ذلك «الفن التشكيلي له تأثير عظيم على نفسي، كلما وجدت أو سنحت لي الفرصة للذهاب إلى المتاحف ومشاهدة اللوحات الكلاسيكية وهؤلاء الأساتذة الألمان ورمبرانت وجورج ديلاتور.. هؤلاء هم الكلاسيكيون، هم القواعد الأساسية للمصور السينمائي لأننا تعلمنا الإضاءة من هؤلاء، يمكننا أن ندرس كل لوحة منفردة ونحاول استخدام هذا التكنيك الخاص بالإضاءة في الأعمال الفوتوغرافية». (الصورة ١٦٨/١٦٩).

– **جاك كارديف** Jack Cardiff مدير تصوير انجليزي مهم يطلق عليه: «أعظم من صور بالأفلام الملونة».. ولقد حصل على الأوسكار الأمريكي عن فيلمه «**الحذاء الأحمر**» The Red Shoes، كما أنه أخرج في مرحلة الستينيات فيلم «**أبناء وعشاق**» Sons and Lovers، ونال الكثير من التكريمات في مجتمع فناني الفيلم في بريطانيا والولايات المتحدة ولقد نشر كارديف سيرته الذاتية في كتاب عام ١٩٩٦ باسم «الساعة السحرية» (صورة١٧٠) ولقد نشأ وعمل مع والديه في المسرح الإنجليزي (الفودفيل) Vaudeville، ولقد بدأ بعد ذلك من أول درجات السلم عندما عمل بالسينما، حيث أمسك الكلاكيت وأصبح أصغر من يعمل بهذه المهنة في التصوير الانجليزي ومن المعروف أن هذه المهنة تتبع التصوير في الخارج عكس بلادنا حيث تتبع الإخراج.

وجاك كارديف من المصورين السينمائيين الذين حكوا بإسهاب تأثره بالفن التشكيلي في سيرته الذاتية ويقول «عندما كنت في حوالي التاسعة من عمري، نظمت



صورة ١٦٩ كانت أعمال الرسام جورج ديلاتور فى الإضاءة المنخفضة والشموع بالذات مرجعاً لكثير من مديرى التصوير، واللوحة باسم «مادلين والشمعة»، لاحظ جمالها وإضاءتها .

مدرستي رحلة إلى زيارة أحد معارض الرسم الفنية، لم أكن قد رأيت أي لوحات من قبل، وفجأة وجدت نفسي في هذه الحضرة الفسيحة المملوءة بهذه الأحلام الملونة والتي بهرتني واقتحمت نفسي، ومنذ هذه اللحظة أصبحت كلما سافرت مع والدي في رحلاتهما المسرحية أذهب إلى المتاحف المختلفة قدر استطاعتي.

كان الرسامون أبطال طفولتي، وكنت كلما تأملت ودرست لوحاتهم المعلقة في المتاحف أقتنع أو أدرك أن كل هذه الأعمال إنما مردها إلى الضوء. الضوء يأتي دائما من اتجاه معين فيخلق الظلال كان **كارفاجيو** Caravaggio (صورة١٧١)- من رسامي عصر النهضة الأوروبية وامتازت لوحاته بالضوء الناعم والدفء باللون (المؤلف)- على سبيل المثال رجل الضوء الواحد، وهو يجعل الضوء يمسح اللوحة من زاوية جانبية، أما إضاءة **فيرمير** Vermeer فكانت نقية وبسيطة بشكل غير عادي، كان يعطي اهتماما شديدا للطريقة التي ينعكس بها الضوء ليعانق بلطف كل ما يقع عليه. استخدم **رمبرانت** Rembrandt ضوءاً شمالياً مرتفعاً وتجشم مخاطر جسيمة، بينما كان معاصروه من الرسامين يضيئون موضوعاتهم ليظهروها بأحسن مزاياها وصفاتها، كان البشر الموجودون باللوحات مثل لوحة «**الحارس الليلي**» جزئيا مبهمين غير واضحين بفعل الظلال.

«هؤلاء الأساتذة علموني دراسة الضوء وأصبحت بعد ذلك عندي عادة تحليل الضوء الذي يسقط على أي مكان أو منظر أتواجد به أينما ذهبت في غرفة في حافلة أو قطار أو حديقة، وشاهدت ما يصنعه الضوء على وجوه البشر في هذه الأماكن المختلفة، ومع التقدم في حياتي العملية الخاصة بالتصوير السينمائي أصبحت قادراً على معادلة هذه الأفكار والخبرة في أفلامي».

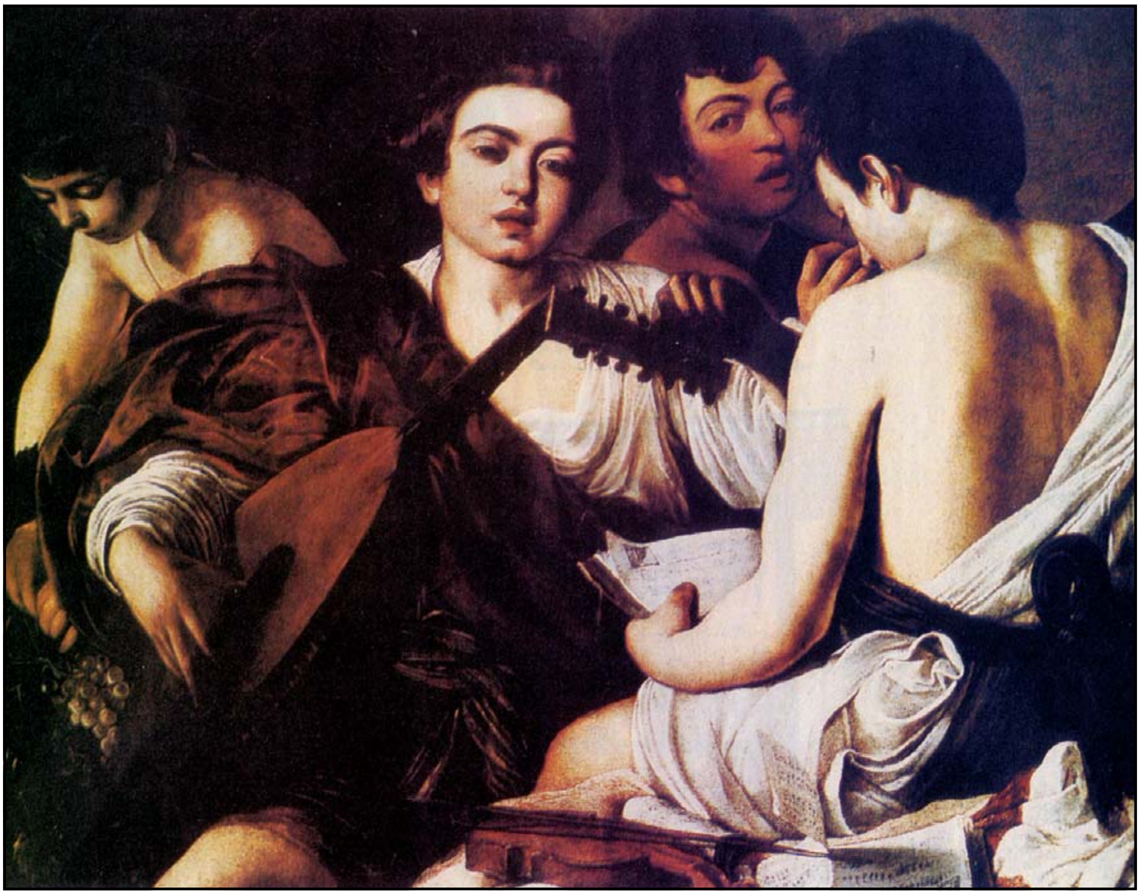
إن دراسة كارديف للون والضوء في لوحات كبار الرسامين جعلته يدرك جيداً التأثيرات الرائعة لما يضيفه الضوء واللون.

ويضيف من خبرته أن مدير التصوير الفنان الابتكاري الذي له نزعة فنية، من الضروري أن يجد المخرج الذي يناسب هذه النزعة الابتكارية ويتماشى معها.

ويوضح كارديف الفارق بين الرسام والمصور السينمائي قائلا: (إنه بالرغم من أن مدير التصوير يمكن أن يساعد على تطوير طريقة جمالية الفيلم، إلا أنه لا يستطيع أن يتحكم بنفس الطريقة التي يمكن التحكم فيها في اللوحة الثابتة والساكنة، الممثلون دائماً في حالة حركة، وكذلك الكاميرا وعليك أن تضع قيد الحسبان والعقل أن حركة الكاميرا يجب دائماً أن تخدم القصة والشخصيات. التصوير السينمائي



صورة ١٧٠ لقطة من فيلم «الحذاء الأحمر» (١٩٤٨) لمدير التصوير جاك كارديف .



صورة ١٧١ مقطع من إحدى لوحات كارفاجيو من عصر النهضة. لاحظ توزيع الضوء بين الأجسام والوجوة والنصوع بين الكتل وكانت لوحات هذا الفنان مرجعية أحبها مدير التصوير جاك كارديف .

يجب ألا يجذب الانتباه في حد ذاته، لقد تعلمت كيف أعمل من خلال مشاهدتي لأفلام الكارتون حيث حركة الكادر- الإطار- لها علاقة بالموضوع بشكل تام، ونظراً لأنها مرسومة باليد، فإن التوقيت لا يكون فجائياً، هذه الطريقة التي أحب أن تكون عليها الكاميرا التي استخدمها حيث لا حركة عنيفة أو حركة متميزة ما لم يكن هناك هدف درامي لهذه الحركة تطفو عالياً أو تنزل بسهولة داخل الموقع».

(كارديف) عمل أستاذا بعد ذلك لعدة سنوات وكان يشجع الدارسين على دراسة الرسم بشكل دقيق ومنتبه ومشوق وخاصة في الضوء واللون والشكل.

- مدير التصوير السويدي العالمي **سفين نيكفيست** Sven Nykvist ربما من المفيد باختصار أن نعرف قصة **نيكفست** مع التصوير من البداية وما جربه من الصغر، كان والداه من العاملين في الإرساليات بالكونغو، وبدأ التصوير بالكاميرا الفوتوغرافية الثابتة هناك وكان يصور الأفارقة وهم يبنون الكنائس والطبيعة الساحرة، ثم بعد ذلك تركه والداه مع عمته في ستوكهلم فعمل في سن السادسة

عشرة كموزع جرائد ليكسب نقوداً لشراء كاميرا سينمائية ٨ مللي واستخدمها في تصوير المباريات الرياضية حيث كان هذا اهتمامه الأكبر، بالتدريج اهتم بالتصوير كهاو، وأغضب ذلك والديه لأنهما أدركا أنه أتجه إلى العمل في السينما وكان ذلك بالنسبة لهما خطيئة وإثما. كان يذهب إلى السينما كل ليلة، ثم عمل في وظائف عدة عند مصورين سينمائيين حتى أتيح له أن يكون مساعد مصور، ومترجما في إيطاليا في مدينة السينما شينيشتا Cinecitta وانفتحت أمامه كنوز الفن التشكيلي هناك، روما وإيطاليا متحف مفتوح بالنسبة له وتشكل ذوقه ومعرفته وهو في إيطاليا، حيث رجع إلى ستوكهولم، مشبعاً بدفء السينما الإيطالية، وأتيحت له الفرصة أن يعمل مع أهم مخرج سويدي وقتها **انجمار برجمان** فظهرت موهبته القذة التي قادته إلى العالمية. ودائماً يرجع **نيكفيست** الفضل في ثقل حبه وموهبته إلى الفن التشكيلي الذي أصبح جزءاً من حياته، وهو يقول عن نفسه «لست شخصاً يعتمد على التكنولوجيا بدرجة كبيرة لا أقيس درجة الضوء والظل فمثلاً أنا أقرر مثل هذه الأشياء بالعين، أحب أن أرسم من خلال خبرتي وشعوري عند التصوير السينمائي، أشعر أحياناً بالخجل من كوني أفتقر إلى الاهتمام بالفنيات أو التكنيك الحديث في التصوير، وأفضل أن أعمل بأقل أجهزة ممكنة، إذا ما وجدت عدسة جيدة وكاميرا صالحة ثابتة هذا هو ما أريد».

ويضيف نيكفيست: «أثناء عملي مع **انجمار برجمان** تعلمت كيف أعبر بالضوء واللون عن الكلمة المكتوبة في النص، وأجعله يعكس الفروق الطفيفة في الدراما، لقد أصبح الضوء عاطفة تسيطر على حياتي بشكل عام، يصبر (انجمار) على شهرين أعداد لأي فيلم، أو أصل فيه دراسة الضوء الجميل الشمالي الذي لدينا في السويد وكيف توظفه مع القصة والفيلم).

– يعتبر مدير التصوير الفرنسي **داريوس خوندجي** Darius Khondji من أبرز مديري التصوير الجدد، وهو مولود في طهران وخريج جامعة نيويورك درس بها السينما وأحب التصوير والسينما في طفولته وشاهد أمهات الأفلام في السينما الفرنسية، وأخته هى التي شجعته لدخول عالم الأفلام حيث كانت تعمل في السينما الفرنسية، وأخبرته حين لمست شغفه بالسينما، أن الفيلم لغة عالمية وقالت له إن أحببت الأفلام فستصبح جزءاً من عائلة تتعدى الحدود القومية والثقافية لكل الشعوب، شاهد فيلم ستورارو «**الملتزم**» The Confrmist وأثر فيه بشدة، من أفلامه **«سبعة»** Seven عام ١٩٩٥، «**سرقة الجمال**» Stealing Beauty عام ١٩٩٦

«إيفيتا» Evita عام ١٩٩٧ وغيرها، تميز بشكل واضح في صورته السينمائية، مؤمن بالحداثة في كل شيء ويعلن ذلك، له مرجعية تشكيلية كبيرة في أغلب أفلامه، وكذلك فوتوغرافية وسينمائية للأفلام القديمة.

ويقول في ذلك «وظيفتي هي مساعدة المخرج للوصول إلى الشكل البصري لفيلمه، وهي عملية دقيقة وحساسة لذلك فإن علاقتي بالمخرجين لا يمكن أبدا أن تكون مهنية فقط وعادة ما تصبح صداقة حميمة.. أثناء فترة تعاوننا لا أشعر بأن لي أسلوبا معينا. فكل فيلم أصوره له عالمه البصري الخاص. أحاول أن أفهم ماهية الفيلم والقصة من خلال دراسة السيناريو والحديث مع المخرج ونناقش معا شكل وشعور الفيلم وغالباً بمساعدة مراجع أخرى، في فيلم «**الأطعمة المحفوظة**» Delicatessen عام ١٩٩١ استلهمنا شكل الأفلام الفرنسية في فترة الثلاثينيات، أما بالنسبة لفيلم «**مدينة الأطفال المفقودين**» The City of Lost Childrenعام ١٩٩٥ أخذنا مرجعية بصرية لأعمال الرسام **أوتو ديكس** -Otto Dix (صورة١٧٢) أما في فيلم **«إيفيتا»** درسنا أعمال الرسام الأمريكي **جورج بيلوز** George Bellows، وله أسلوب واقعي أقرب إلى الانطباعية فيه روح أوائل القرن العشرين، في فيلم «**سبعة**» كانت مرجعيتنا فيلمين Klute نظراً لأسلوبه في الإضاءة المرعبة، وفيلم «**الوصلة الفرنسية**» French Connection بسبب نوعيته الوثائقية ذات الحدة، وأفلام الرعب الأمريكية في مرحلة الأربعينيات كانت ذات تأثير كبير عند إعداد فيلم «**بعث الغريب**» Alian Resurrec-tion بالإضافة إلى رسومات فرانسيز بيكون Francis Bacon صورة ١٧٣) حيث لا تعرف أبدا من أين يأتي الضوء ويبدو كما لو كان منبعثا من الشخصيات».

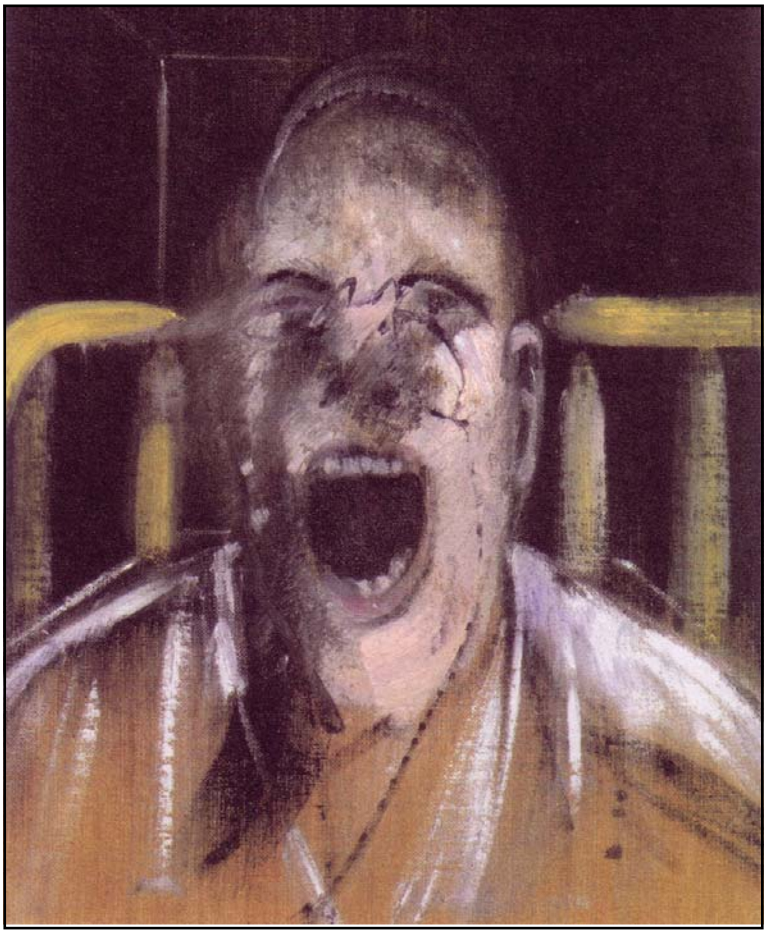
يقول **خوندجي** أنه يرافقه دائما كتاب «الأمريكيين» The Americansلمؤلفه **روبرت فرانكس**، لأنه يمده دائما بروح الحداثة في أفلامه.

– الجيل الجديد من مديري التصوير العالميين أكثر التصاقا بتراث الفن التشكيلي العريق، ومن ضمن هؤلاء مدير التصوير البرتغالي **إدواردو سيرا** Eduardo Serra ولد في لشبونة ودرس الهندسة قبل أن يضطر للهروب إلى فرنسا لنشاطه المعادي للحكم الديكتاتوري لسيلازار، عشق السينما فأكمل دراستها في مدرسة «**لويس لوميير**» بباريس ثم نال درجة علمية من جامعة السوربون في تاريخ الفن والآثار، ثم بدأ العمل كمساعد مصور مع مدير تصوير من أهم مديري التصوير الفرنسيين الأحدث في فرنسا **بير لوم** Pierre Lhomme ثم صور أول أفلامه عام ١٩٨٠ في



صورة ١٧٢ لوحة للفنان أوتوديكسى إستعان باسلوبة فى اللون والشكل مدير التصوير داريوس خوندجى فى أحد أفلامة .

فرنسا وأخذت صورته تأخذ شهرتها من هناك، ويرى **سيرا** أن الفرق الأساسي بين السينما الأوروبية والأمريكية أن الأولى تعتمد على فنية الصورة أكثر من السينما الأمريكية التي تكون الكلمة فيها ذات السيادة الأولى وتأتي بعد ذلك الصورة، وكغيره من مديري التصوير المتميزين تكون مرجعيته التشكيلية والفوتوغرافية تحت المجهر أثناء أعداده لتصوير الأفلام وهو الآخر من المؤمنين بأهمية طبيعية الضوء وهي المدرسة الأحدث في التصوير السينمائي الآن، حيث يري كثير من المصورين الجدد أن الإضاءة المتبعة في التصوير السينمائي منذ مولده متأثرة بشكل ما بالأسلوب المسرحي Theatrical Lighting حيث يكون الممثل والموضوع مضاء بحزم من الضوء، Beams of Light وهذا الاتجاه يعتقد كثير من السينمائيين أنه حديث ولكنه في الحقيقة ذو جذور في تاريخ الفن، **وسيرا** استعمل صوراً فوتوغرافية لحياة الاسكيمو كمرجعية بصرية من صور المستكشف الفرنسي **بول إيميل فيكتور** في فيلمه **خريطة قلب بشري** Map of the human heart عام ١٩٩١ كما استعمل الصور الفوتوغرافية **لجويل ميرويتز** Joel Meyerouitz كمرجعية لفيلمه «**زوج مصففة الشعر**» The Hairdresser's Husband عام ١٩٩٠ ويقول سيرا عن الفن التشكيلي «ظل الرسم حتى عصر النهضة يقدم لنا العالم بمستوى رمزي، ولكن مع ظهور الحركة الإنسانية وعلاقات جديدة بالعالم، اهتم الرسم بأن يكون مماثلا للطبيعة وأصبح يبحث عن إعادة تقديم المنظور من أجل خلق إحساس عقلاني للفرا غ. أظهر الضوء هذا الفرا غ وأعطى اهتماما خاصا لطبيعته ومن أين يأتي هذا الضوء، وكيف يشكل ملامح الشخصيات ويؤثر في الألوان».



صورة ١٧٣ رسم للفنان فرانسيس بيكون باسم «دراسة لرأس» وهو من الرسامين الذين أعجب بهم وأسلوبهم مدير التصوير داريوس خوندجي .

ولذلك نجد أن سيرا يعجبه بشكل كبير الطبيعية في الضوء واللون وفنان مثل **فيرمير وروفائيل** (صورة ١٧٤) **ورمبرانت** يشكلون عنده حبا وفهما جميلا لأعمالهم. ولذا استخدم الضوء الناعم من الإضاءة الفلوريسنتية بشكل كبير في أفلامه، ولقد أستوردها من الولايات المتحدة إلى فرنسا لأن الأنواع المتواجدة هناك أفضل للتصوير السينمائي وبالرغم من أن إضاءة الفلوريسنت معروفة ومستعملة منذ فيلم التعبيرية الألمانية «**متروبوليس**» Metropolis للمخرج **فريتزلانج**، إلا أنها كانت تستعمل بقلة حتى طور الأمريكيون نوعيتها وتحكمها وأصبحت إحدى سمات التصوير السينمائي الأحدث الآن.

– مدير التصوير الانجليزي **روجير ديكنز** Roger Deakins خريج أكاديمية باث Bath للفنون، حيث درس الرسم والتصوير الفوتوغرافي ثم التحق بعد ذلك في المدرسة الأهلية للسينما والتليفزيون في بريطانيا، وعمل في إخراج وتصوير أفلام وثائقية وأفلام عن الأحداث الجارية وأفلام دراسات أنثروبولوجية وأفلام عن الفنون التشكيلية، وصور أول أفلامه الروائية عام ١٩٨٣ مع المخرج فان موريسون باسم «وقت آخر ومكان آخر». Another Time another place، ولقد عمل كمصور فوتوغرافي وجاب كثيراً من بقاع الأحداث الساخنة في العالم وهذا أفاده كثيرا في احتكاكه مع الواقع وبالذات في حرفة التصوير، ولهذا نجد أن أسلوبه الذي اتبعه بعد ذلك في الإضاءة الطبيعية الناعم الذي كان جديدا على السينما البريطانية، ويمكن أن نطلق عليه أنه متأثر أكثر بالأسلوب الفرنسي ومصوري أوروبا الشرقية وروسيا أمثال الروسي **فاديم يوسف** وغيره. وبما أنه دارس أصلاً للفن التشكيلي، فلقد استشهد بكثير من اللوحات وفي عصور مختلفة، فنجد أن لوحة «**الثالوث**» للرسام الاسباني **الجريكو** El Greco، أو لوحة **الكابوس** للرسام **هنري فوسيلي** Henry Fuseli، أو لوحة «**آكلو البطاطس**» للرسام الهولندي **فان جوخ**، أو لوحة «التمثال الصامت» للرسام **جورجيو دي شيرتو**، وغيرها من اللوحات وهو يتخذ مرجعية أساسية في تصويره السينمائي لمثل هذه اللوحات، يقول في ذلك: «أنا أحاول تصوير الأشياء بالطريقة التي أراها بها وأنا أحمل مخزونا تشكيلياً كبيرا بمعنى أن أعمل بدون مفهوم مسبق حول ما يجب أن تصنع عليه الأشياء». (الصور١٧٥/١٧٦/١٧٧).

– ويعتبر المخرج الإنجليزي **الفريد هيتشكوك** من المخرجين الذين يستخدمون إيحاءات ومرجعيات الفن التشكيلي في أفلامه بل في كثير من مواقف أفلامه، ولقد أقيم في الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا عدة معارض تبين تلك العلاقة الوثيقة بين اللوحة التشكيلية ولقطات أفلامه فمثلا في فيلم «**الدوامة**» كان موت الممثلة **كيم نوفاك** في نهاية الفيلم وهي تغرق، متأثرا بعدة لوحات لموت **أوفيليا شكسبير** وربما من أهمها لوحة «**الميتة**» **لويلى شلوياخ**.

بل إنه في هذا الفيلم بالذات كانت لوحة «**اليتيا**» **لجوليا مارجريت كامرون**، ولوحة **«تماثل» لبروسريين**، تمثل تطابقا لمواقف الممثلة في بعض لقطات الفيلم.



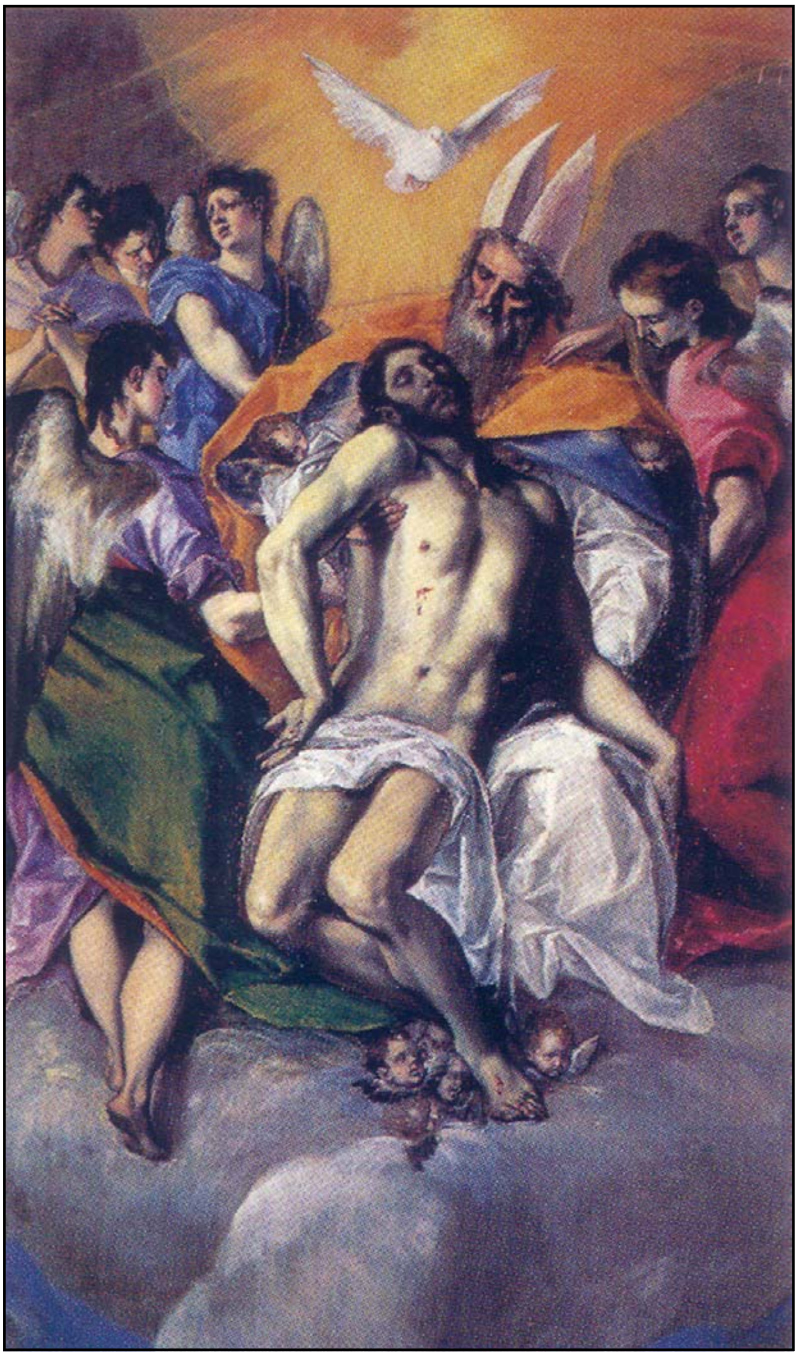
صورة ١٧٤ رسم للفنان رفائيل من عصر النهضة واللوحة باسم «الدونة فيلاتا» وهو من الرسامين الذين أعجب بهم مدير التصوير إدواردو سيرا .

وفي منزل الأم المجاور للفندق في فيلم «**سايكو**» لشكل لوحة «**هضبة المنارة**» **لإدوارد هوبر**.

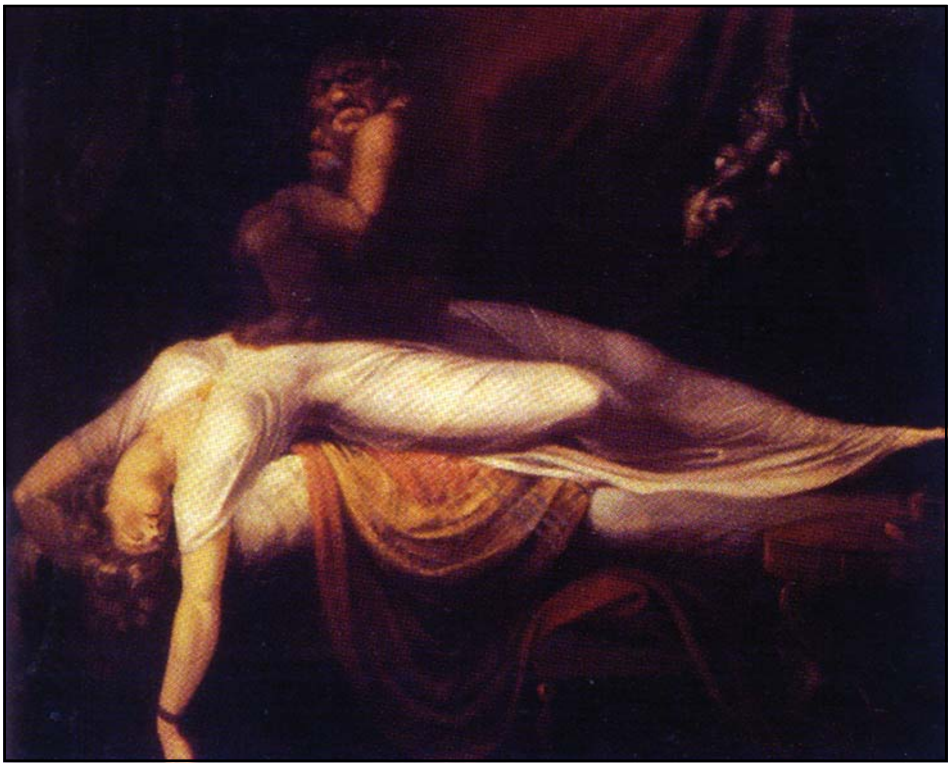
كما أوحت له لوحة «**المياه العميقة**» **لرنيه ماجريت** بعدة لقطات من فيلم « **الطيور**»، وعموماً هذا التطابق والتماثل بين لوحات تشكيلية وأعمال **لهتشكوك** يعني ذلك التأثير اللانهائي بين الصورة التشكيلية والفن السينمائي دائما(الصور من ١٧٨ إلى ١٨٥).

– ومن أهم التجارب في السينما المصرية في تزاوج السينما مع الفن التشكيلي تجربة فيلم قصير للمخرج الشاب الراحل **ممدوح شكري** ففي أوائل العقد السابع أخرج فيلما ملونا باسم «**شنق زهران**» كلمات الشاعر **صلاح عبد الصبور**، وممدوح شكري خريج الدفعة الأولى من **معهد السينما** عام ١٩٦٣، عشق السينما عندما شاهدها أول مرة في المركز بالصعيد وكان قد شاهد فيلما للمخرج عز الدين ذو الفقار «**أبو زيد الهلالي**» عام ١٩٤٧، كان يحب الرسم والتحق بكلية الفنون الجميلة قسم تصوير، ولكن عندما قرأ عن افتتاح معهد لتدريس السينما، ذهب إلى دار الكتب وقرأ كل الكتب التي بالعربية عن السينما، بجانب ولهه بالقراءة **لتوفيق الحكيم وفريد أبو حديد** وكثير من الأدب العالمي المترجم. وترك كلية الفنون والتحق بالمعهد بتفوق، وأسس مع مجموعة من الزملاء «**جماعة السينما الجديدة**» بعد تخرجهم.

وفيلمه «**شنق زهران**» عن **الشاب زهران** الذي شنقه الانجليز مع زملائه في مذبحة دنشواي عام ١٩٠٦، ولقد أبدع الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدة رائعة تحمل مأساة شعب مع الاستعمار والقهر، وفي تصريح منشور في مجلة الإذاعة والتليفزيون تحت عنوان «**بذور جديدة في الحقل السينمائي**» للناقدين محمود علي وعبد الوهاب الشرقاوي لم أستطع تحديد تاريخه بالضبط حيث احتفظت بالمقال دون المجلة، يقول المخرج ممدوح شكري عن رؤيته وتجربته «عند تحويل القصيدة إلى فيلم بهدف محاولة خلق قصيدة شعرية وسيلتها الصورة لا الكلمة، وأن تكون نتيجتها خلق إحساس شعري معادل لقصيدة الشعر زائد وجهة نظري مع الاعتماد على الفن التشكيلي.. على هذا فليست محاولتي هي خلق إحساس شعري عن طريق توصيل لقطة بأخرى، بل خلق إحساس شعري في اللقطة ذاتها والفيلم في تتابعه عبارة عن جزئين.. الأول هو قصيدة الشعر نفسها وقد ألقيت بصوت كريمه مختار لمدة أربع دقائق تلقي مصاحبة صورة لمبة البلاتوه الحمراء ثم مساحة سوداء وبالتالي ندخل إلى التشكيل تدريجيا.



صورة ١٧٥ لوحة الثالوث للرسام الجريكو من اللوحات الموحية لمدير التصوير روجير دياكينس.



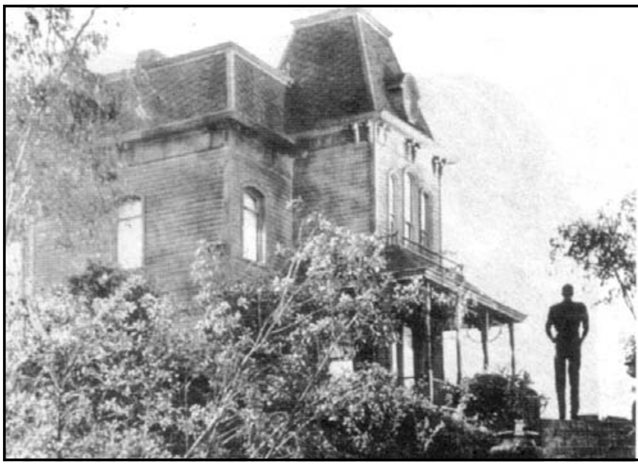
صورة ١٧٦ رسم باسم «الكابوس» للرسام هنرى فاسيلى كأحد المرجعيات التشكيلية التى أستعان بها مدير التصوير روجير دياكينس .



صورة ١٧٧ لوحة «اكلو البطاطس» للفنان فان جوخ فى مراحل أولية، تظهر بها ألوان البؤس، وهى مرجعية لأكثر من مدير تصوير سينمائى .



صـورة ١٧٨ لوحـة «هضـبـة المنارة» ١٩٢٧ لإدوارد هوبر



صورة ١٧٩ منزل فيلم «سايكو» (١٩٦٠)



صورة ١٨٠ لوحة بروسربين



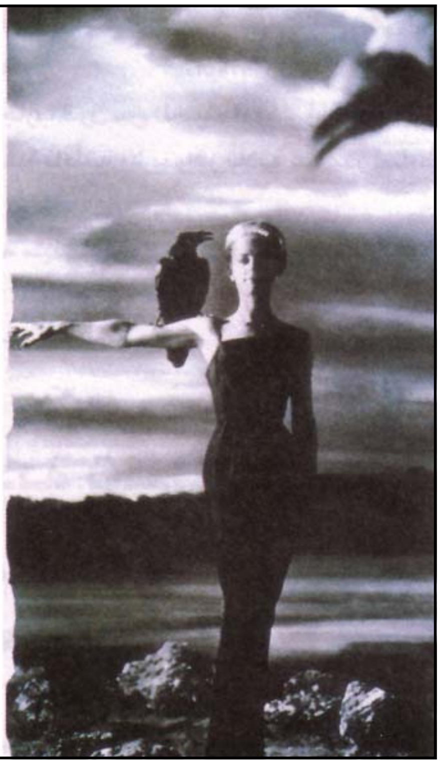
صورة ١٨١ تماثلها كيم نوفاك.



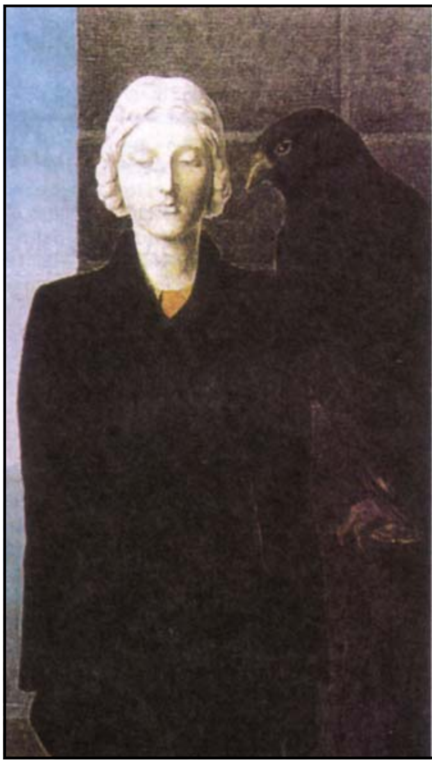
صورة ١٨٢ لوحة «اليتيا» ١٨٧٢ لجوليا مارغريا كامرون



صورة ١٨٣ كيم نوفاك فى «دوار» (١٩٥٨).



صورة ١٨٤ تيبى هيدرن فى «الطيور»



صورة ١٨٥ لوحة «المياة العيقة» لرنيه ماغريت

بعدها ندخل البلاتوه في مساحة بيضاء حيث نرى مجاميع من النسوة يلبسن السواد في تشكيلات مختلفة، وفي الجزء الثاني يصاحب الصورة توزيع خاص للقصيدة لم يعتمد على تتابعها الأصلي بل على اختيار جمل وكلمات ومقاطع معينة تم تركيبها بشكل خاص يساعد على إيصال ما أريده... ماذا أريد أن أقول بالصورة؟ أريد أن أقول عن طريق القصيدة... كفى بكاء وعويلا على ما حدث في دنشواي.. فزهران بطلنا قد مات وكان صديقا للحياة فلماذا لا نحب الحياة مثله، لماذا ننظر إلى جراحنا في الخلف دائما وننسى أن أمامنا مستقبلاً كله عمل وحياة».

والحقيقة نجح ممدوح شكري في نقل القصيدة بصورة سينمائية تشكيلية مبهرة، وهو في سن مبكر وواع تماماً لدور الصورة والتشكيل في الصورة السينمائية، ولكن ظروف السينما المصرية والإنتاج التجاري وقتها جعله يخرج بعد ذلك ثلاثة أفلام روائية هي – «**الوادي الأصفر**» عام ١٩٧٠«**وأوهام الحب**» عام ١٩٧٠وأهمها فيلمه الأخير «**زائر الفجر**» عام ١٩٧٥، ولكن القدر لم يمهله إذ توفي فجأة إثر إصابته بحمى . (الصور ١٨٦/١٨٧).

– **المرجعية التشكيلية الفرعونية لشادي عبد السلام**: يقول :«أنا لست شكليا، أنا ضد الواقعية، أريد أن أعبر عن نفسي وأريد أن أعبر عن مصر، إنني أسعى إلى شكل سينمائي مصري بالعودة إلى أصول الفنون التشكيلية الفرعونية، ومن هذه الحادثة الاستكشافية أعبر عن شخصية الإنسان المصري المعاصر الذي يستعيد أصوله التاريخية وينهض من جديد».

هكذا تكلم واحد من أهم مخرجي السينما المصرية في تاريخها حتى الآن، وصانع فيلم روائي وحيد ومجموعة من الأفلام الروائية القصيرة والتسجيلية، كان له الفضل علي أنا شخصياً لأنه أعطاني الفرصة الأولى كمحترف في المركز التجريبي الذي كان يرأسه وأنا مازلت طالبا في الصف الثالث بالمعهد العالي للسينما.

ولد **شادي عبد السلام** بالإسكندرية عام ١٩٣٠ وتربى بين الإسكندرية والصعيد بالمنيا، بدأ يحب الرسم منذ طفولته، وفي سن ١٣ رقد في الفراش حتى سن ١٥ لأن طول قامته المتزايد سريعاً كان يعرض قلبه للخطر، وكانت هذه فرصته الذهبية للقراءة والرسم، هو من أسرة ميسورة والده مستشار ويملكون بعض الاراضي الزراعية، بعد هذين العاميين أصبحت حركته أبطأ وأصبح في سن المراهقة إنعزاليا إلى حد ما، عاطفيا جداً، وبليدا جداً في الدراسة. درس في كلية فيكتوريا بالإسكندرية وهي من كليات الصفوة، مما جعله يتقن الانجليزية، ودرس نصوص

شكسبير الذي تأثر به كما لم يتأثر بأي كاتب آخر، ودخل كلية الفنون الجميلة قسم عمارة وتخرج عام ١٩٥٤ . سافر إلى لندن لدراسة الفن المسرحي ودخل الجيش مجنداً، ثم عمل كمساعد مخرج في الأفلام المصرية، ثم كمهندس مناظر ومصمم ملابس، حتى قرأ قصة المومياوات واكتشافها في الدير البحري وكان ذلك عام ١٩٥٤ وكتب قصيدة شعرية بلسان شخصية الغريب من ٤٠ سطراً.. ومن وقتها ظلت تراوده فكرة عمل فيلم عن هذا الحادث.

حتى حانت الفرصة عندما كتب سيناريو فيلم « **المومياء**»، ولم يكتبه بالشكل التقليدي كما نعرفه في السينما، بل إنه رسمه ويقول في ذلك «أنا أكتب الفيلم كما سيعرض على الشاشة، ولهذا تتساوى هذه المرحلة عندي مع الإخراج» وبالطبع أنا لن أنقد أو أحلل هذا الفيلم الرائع، ولكني سألقي الضوء فقط على استغلال شادي عبد السلام ومدير تصويره **عبد العزيز فهمي** ومهندس مناظره **صلاح مرعي**، للمرجعية التشكيلية في هذا الفيلم من حضارة الأجداد ولقد أبهرونا وأمتعونا بها. ولقد تكلمت سابقاً عن المرجعية اللونية وألوان الباستيل في الفيلم. وشادي مع مجموعة عمله الرائعة أخذت من الفن التشكيلي المصري الرائع مرجعية كاملة للفيلم حسب قوله وتصريحاته العديدة- هدفه العودة إلى أصول الفنون التشكيلية الفرعونية- وإذا كان قد سبقه من قبل النحات العظيم **محمود مختار**، إلا أن شادي انفرد بتقديم هذا الفن الفرعوني حديثاً بلغة السينما، والحدث الدرامي.

يقول الدكتور **مريدي النحاس** في مقال نشر له في مجلة « **القاهرة**» في ديسمبر عام ١٩٩٤ كعدد خاص تذكاري عن الفنان شادي عبد السلام في مقارنة ممتعة يجب الالتفات إليها.. يقول «كان شادي يتعجب لتمكن عادات الدول البترولية من بلد أنتج إحدى أقدم وأعظم الحضارات، إن محو ذكرى هذه الحضارة من الوجدان المصري الحديث، اللهم إلا إذا استثنينا قطاع السياحة، جرد المصريين من الحد الأدنى للفخار الوطني الضروري لنهوض المجتمع ولم يكن شادي شوفونيا أو متعصبا ولكنه كان محقاً في افتقاده الروح الإيجابية والثقة بالنفس في كثير من جوانب حياتنا، وكان يرى أن احياء ذكرى الحضارة الفرعونية والإحساس الحقيقي بها كإنجاز وليس من باب الخطابة أو الحماسة من شأنه إعطاء المصري الحديث دفعة قوية إلى الأمام، ولكيلا ينعت مثل هذا التفكير بأنه ضرب من الخيال أو الرومانسية المفرطة فإني أحب أن أقارنه بفكر مماثل كان المحرك لنهضة أوروبا منذ أكثر من ستمائة عام. إن التشابه بين شخصية شادي عبد السلام ورواد عصر



صورة ١٨٦ لقطة من الفيلم الروائى القصير «شنق زهران» (١٩٦٦) إخراج ممدوح شكرى، وعنصر التشكيل فى المساحة واللون ظاهر ومتميز .

النهضة الأوروبي (١٣٠٠– ١٦٠٠) ملفت للنظر من الوهلة الأولى.

لقد أقر عصر النهضة ظاهرة الإنسان المتعدد الملكات Uomo Universale الذي يفيض حيوية ونشاطاً مبدعاً.. وعلى رأس هذه المواهب الفذة رجال مثل **ليوناردو دافينشي** و**مايكلأنجلو** و**إرازموس** و**بتراك**، فليوناردو مثلاً كان متفوقاً في الهندسة والحساب والعمارة والجيولوجيا وعلم النبات والطب والتشريح والنحت والرسم والموسيقى والشعر، وإذا كان ليوناردو ظاهرة أوروبية لا تتكرر فإن شادي كان بمقاييس كثيرة أيضا ظاهرة مصرية في عصره، لقد كان شادي معمارياً ورساماً وكاتباً ومخرجاً ومصوراً ومصمماً للأزياء ومتذوقاً للموسيقى ولكل الفنون الراقية، ولكن التشابه الذي يهمنا في هذا المقام يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير لقد كانت رؤية مفكري عصر النهضة الأوروبي وفنانيه للماضي اليوناني والروماني لأوروبا لا تختلف كثيرا عن رؤية شادي للماضي المصري القديم، لقد حاول شادي عن وعي أو عن غير



صورة ١٨٧ لقطة من الفيلم الروائى القصير« شنق زهران» لمدوح شكرى، وعنصر التميز فى اللون وتكوين الكادر جميل للغاية .

وعي، منفرداً أن يفعل بالتاريخ المصري القديم ما فعله رواد عصر النهضة بالتاريخ الأوروبي الكلاسيكي».

عبرت هذه الكلمات بصدق عن مكنون فكر شادي عبد السلام ليس في فيلم « **المومياء**» فقط ولكن في سلسلة الأفلام القصيرة التي صنعها بعد « **المومياء**»، وحتى في إعداده لفيلم «**إخناتون**» الذي لم ينفذه وتوفي بعدما كان قد حضر كل رسوماته أو شكل سيناريو تنفيذه كما يفعل.

استلهم شادي الفنان كما نلاحظ من الرسومات والصور المصاحبة لفيلم « **المومياء**» تراث الأجداد في تكوينات العظمة والفخار، والقوة والصمود، استنبت من جداريات الهيروغليفية أسرارا تغلف شخصياته بذلك الشموخ.. وكم كان ونيس والغريب ضئيلين بجانب هذا الشموخ، في تكوينات الغريب مثلا نجد المساحة الكلية القوية والمسيطرة لتراث الأجداد، وما الشخص إلا جزء بسيط من التكوين، تكرر ذلك في أغلب مشاهد وأماكن الآثار والبيوت والصحاري وشاطئ النيل، لأن شادي يريد

أن يقول لنا أرضنا هي الأقوى وهي الباقية وهي سترنا، أسلوب شادي صريح وواضح وشامخ بنفس عظمة تراث الفراعنة عندما تأخذ الكاميرا زاوية منخفضة لونيس بين الأعمدة فهذا كناية القوة لهذه الشخصية المصرية التي حافظت على تراث وعظمة الأجداد. عندما يكون تكوين لقاء الأعمام بالأم والأخ الأكبر ذا تكوين هرمي مقلوب رأسه إلى أسفل فهذه بلاغة بصرية لموقف درامي مغلوط في قيمته السائدة مع سكان الجبل.. وضد كل شرع وعقل وضمير.. وهكذا نجد استلهام الفن الجميل التشكيلي بكل قواعده وعنفوان ماضيه في هذا الفيلم.

يبدأ فيلم شادى عبد السلام بنص من «**كتاب الموتى**» يقول:

يا من تذهب ستعود

يا من تنام سوف تنهض

يا من تمضي سوف تبعث

فالمجد لك

للسماء وشموخها

للأرض وعرضها

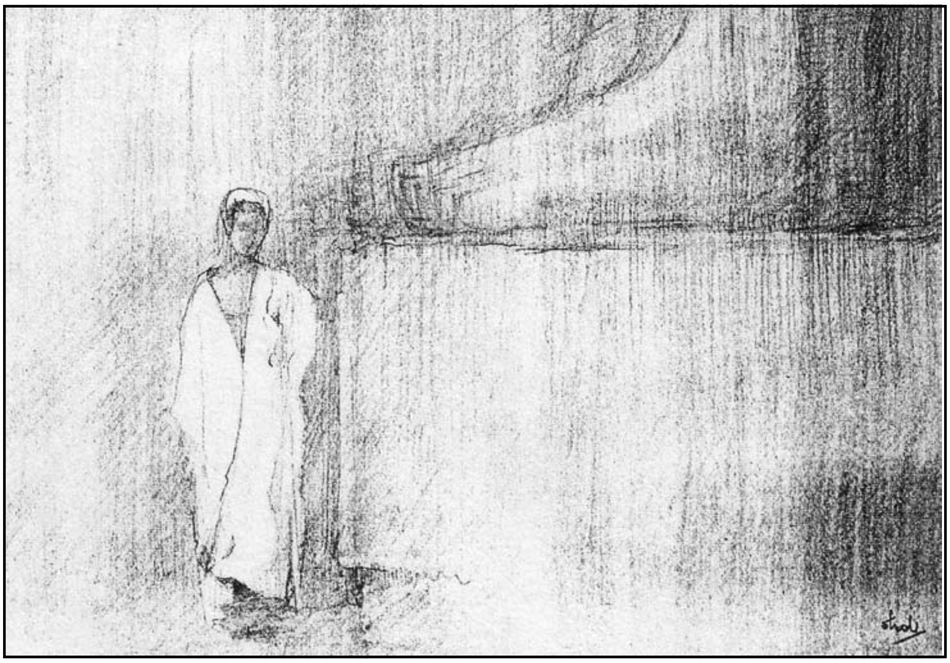
للبحار وعمقها

(الصور من ١٨٨ إلى ١٩٩)

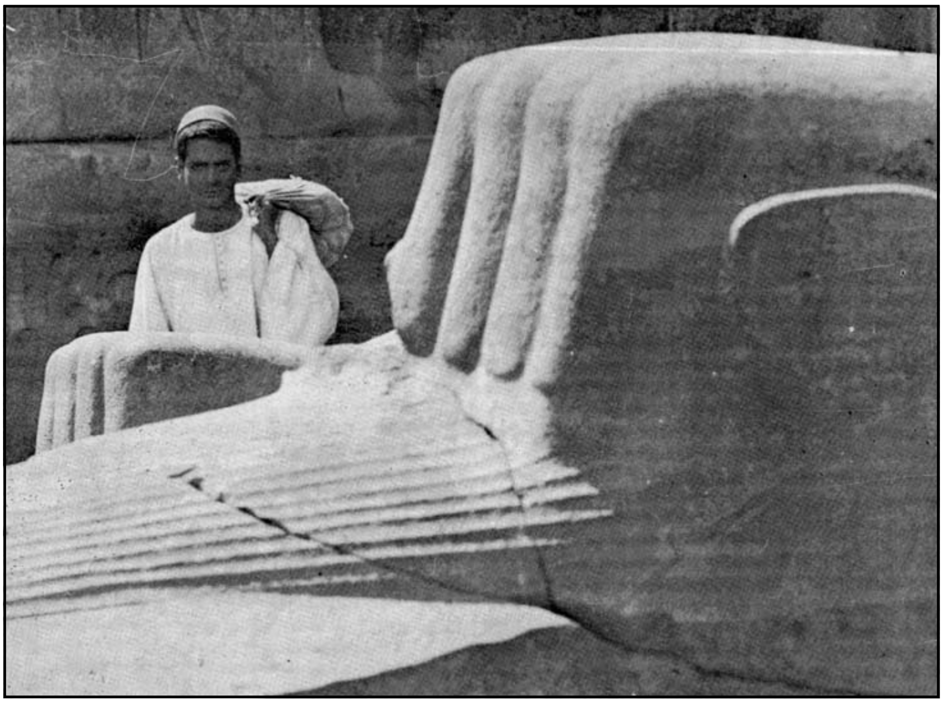
– المخرج **جورج لوكاس وعالمه الفضائي**: في اعتقادي أن أفلام المخرج الأمريكي «**جورج لوكاس**» George Lucas في سلسلة «**حرب الكواكب**» قد اعتمد اعتماداً كبيراً على خيال تراث تشكيلي كبير، فلوكاس أنشأ أكبر ستوديو للحيل والخدع السينمائية في الولايات المتحدة اسمه «**صناعة الضوء والسحر**» Industrial Light and Magic وسخر له العديد من الخبراء في كافة فروع المؤثرات الخاصة، والاستوديو مفتوح يوميا ٢٤ ساعة لا يغلق وليس به أوقات للحضور والانصراف لأن العاملين به يحبون ويخلصون ويبدعون في هذا المجال ويكافأون على إنجازاتهم الابتكارية التي أذهلتنا وأعجبتنا ليس في أفلام «**حرب الكواكب**» فقط ولكن في العديد من الأفلام الأخرى مثل «**إي. تي**» و**إنديانا جونس وكوكون** وغيرها في اعتقادي أن أعمال تشكيلية مثل أعمال الرسام (**هيرونيميس بوش**) Hieronymus Boschتكون مرجعية بصرية رائعة لمخلوقاته الغريبة المتخيلة الفضائية فمن يشاهد لوحة «حديقة الحقيقة» Garden of Delights بكل التفاصيل التي بها، يستشعر كيف أن مساخيط لوكاس الفضائية لها أصول تشكيلية، بل إن الجو السريالي

لسلفادور دالي يشارك كذلك في هذه المرجعية في مناظر أجوائه الفضائية المتخيلة، وإني حين أشاهد هذه الأفلام أشعر بكم هائل من الخيال التشكيلي والفانتازي على الشاشة، وليس فقط في الشكل ولكن كذلك في الألوان والخطوط الغريبة للفنانين بوش ودالي. (الصور ٢٠٠/٢٠١/٢٠٢).

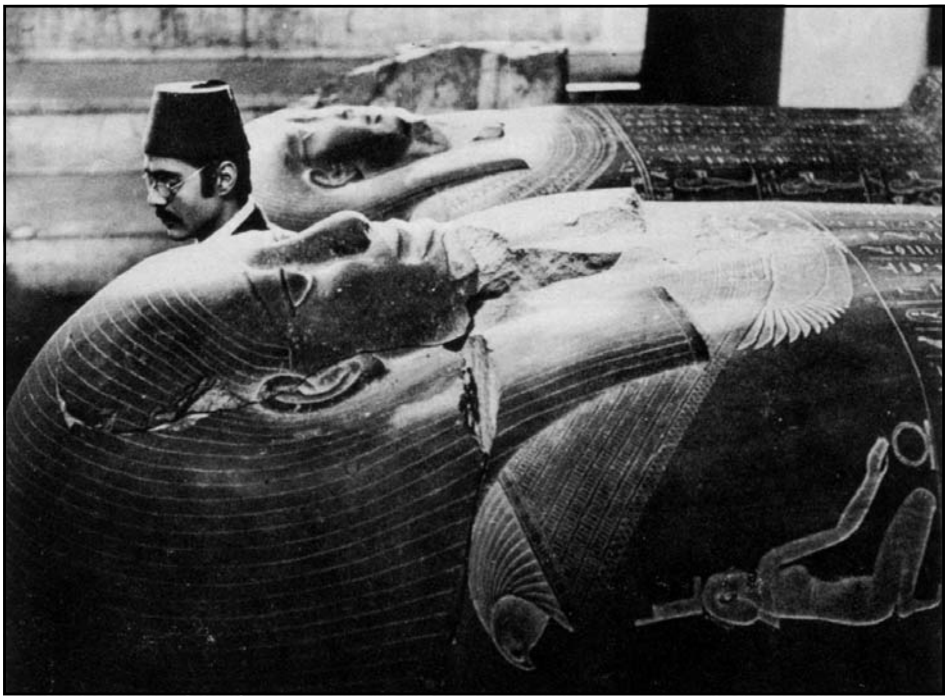
– **أفلامي والمرجعية التشكيلية**: الفن التشكيلي يمثل لي أهمية حميمة في حياتي،



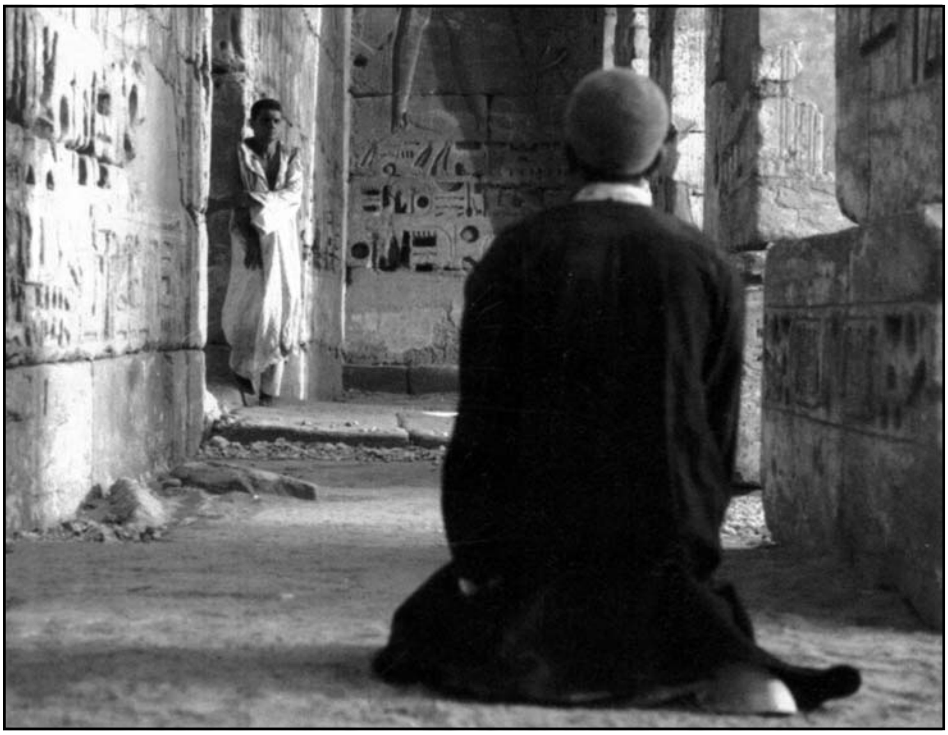
صورة ١٨٨ رسم ظهور شخصية الغريب فى فيلم «المومياء» (١٩٦٩).



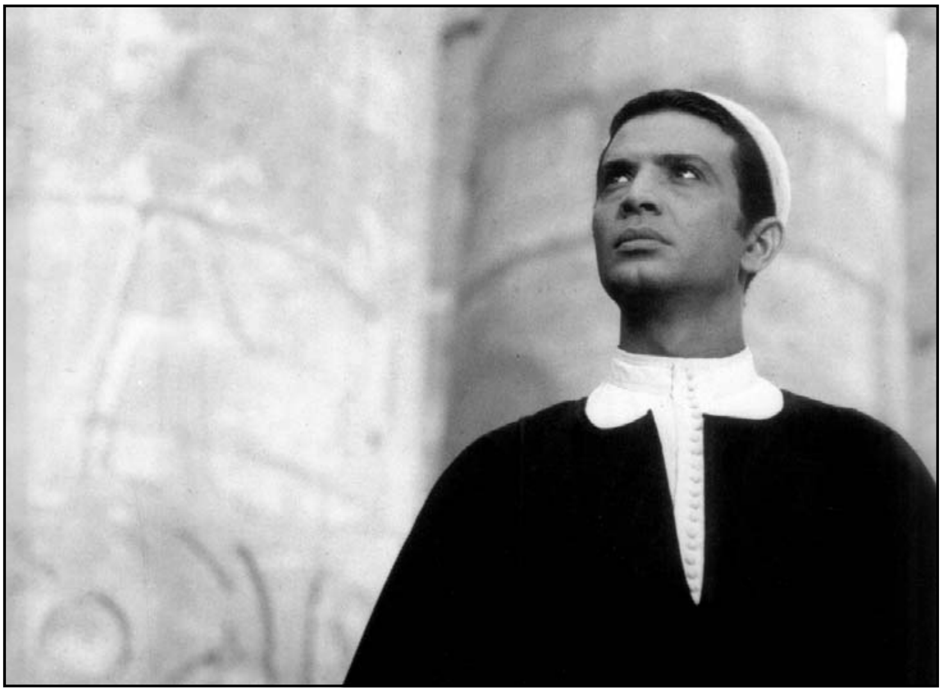
صورة ١٨٩ من فيلم «المومياء» ظهور الغريب بين تكوين سيادى لمساحة تراث الأجداد .



صورة ١٩٠ كل المساحة تقريباً لتراث الأجداد والشخص صغير ضئيل نسبياً.



صورة ١٩١ ونيس والغريب .



صورة ١٩٢ ونيس فى آلفيلم من زاوية تصوير منخفضة تنم عن قوته وعظمته.



صورة ١٩٣ رسم للأم فى البيت .



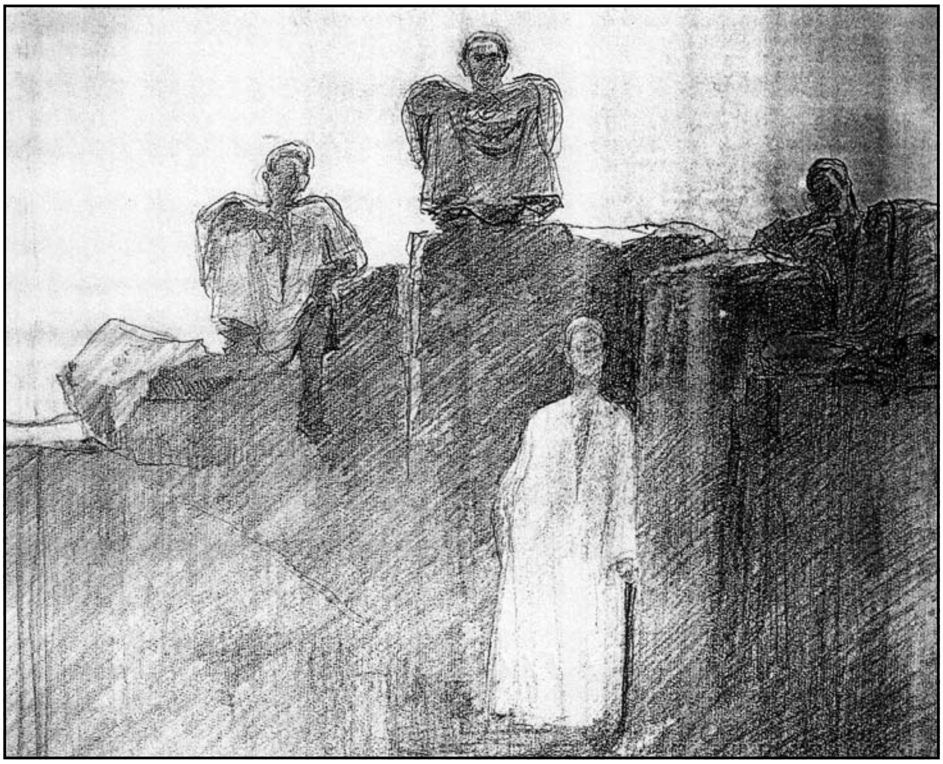
صورة ١٩٤ لقطة للأم فى البيت مع الأعمام والأبن الأكبر لاحظ المثلث مقلوب الرأس فى التكوين .



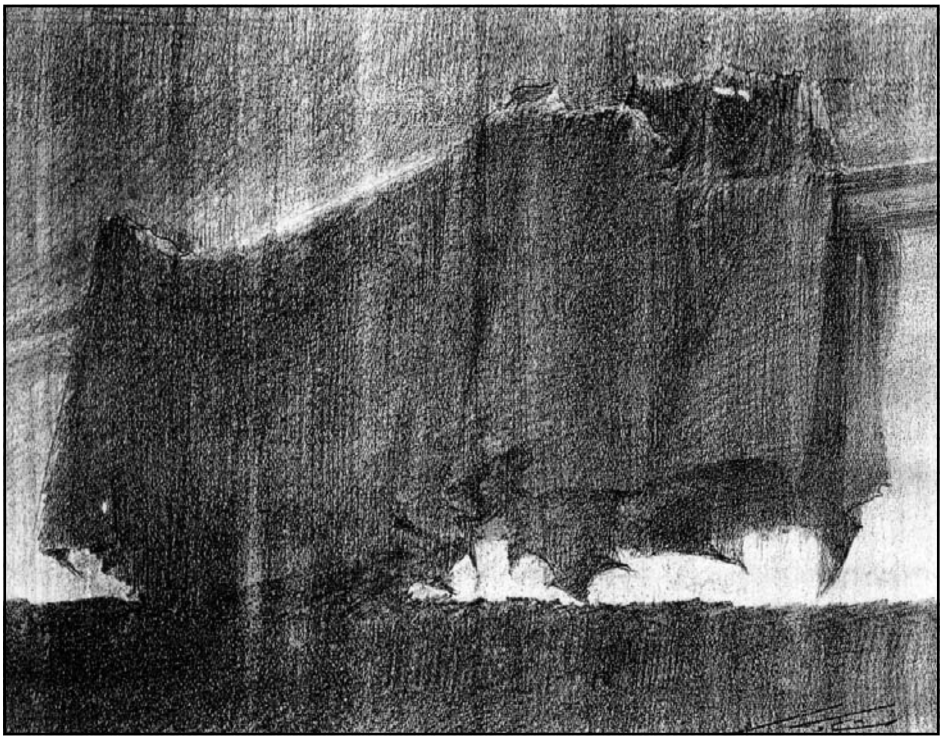
صورة ١٩٥ رسم لشكل ملابس الرجال فى فيلم «المومياء» من رسم شادى عبد السلام .



صورة ١٩٦ الأم والابن الأكبر. لاحظ شكل الملابس.



صورة ١٩٧ ونيس يلاحظ موكب ترحيل المومياوات .



صورة ١٩٨ شكل المومياوات فى الرحيل فجراً كما تخيلها شادى عبد السلام فى رسوماتة .



صورة ١٩٩ نساء الجبل يشاهدن رحيل المومياوات .

فبخلاف حبى ودراستي له واستمتاعي بتذوقه، إلا أنه كذلك يثري خيالي التصوري ويكون بمثابة غذاء دائم له، وطوال سنوات عملي بالتصوير السينمائي، أقر أني في حالات كثيرة كنت متأثراً باتجاه ما شاهدته في لوحة، وبقى في وجداني وأحببته، وحاولت دائماً في عملي أن أدخل بعضا من التعبيرية، إن الأسلوب التعبيري كان مهماً لي في العديد من أفلامي، والحقيقة لا يمكن أن تناقش مع بعض المخرجين أي مرجعية تشكيلية إلا في حدود ضيقة، بل إن بعضهم إذا فتحت هذا الموضوع معه يعتقد أنك تتعالى عليه بثقافتك البصرية، لأنه لا يفهم فيها أصلاً، وعلى أنا كمدير تصوير التعامل مع الكل بما هو متاح من الثقافة المطروحة، حتى إن كانت بسيطة وضحلة، وأعترف أن الفن التشكيلي قد أثر على فن تصوير أفلامي، وأفادني كثيرا في تطوير أسلوبي السينمائي كصورة موحية معبرة وبخاصة في الضوء والألوان، وهذا استشعرته من مدح أو قدح النقاد والأصدقاء والزملاء، وبعض من المشاهدين الذين يتصلون بي، وتعجبت من رسائل وصلتني وقد أحس مرسلها بما أصنع وأثنى علي، وهذا أسعدني بشدة وجعلني أستمر في أسلوبي، وبمرور السنين زادت ثقافتي عامة والتشكيلية خاصة، مع خبرتي العملية في التصوير السينمائي، ووجدت أن كثيرين من مديري التصوير العالميين الذين أعجب بتصويرهم لهم مرجعيات تشكيلية مثلى، وأيقنت أنني أعمل بطريقة صحيحة، ومرضية، ما دمت أستوحي من العمل التشكيلي خطاً معيناً يفتح لي طرقاً للإبداع، ولا أقلده بطريقة فجة، والغريب أنه



صورة ٢٠٠ لقطة من أحد أفلام حرب الكواكب وأشخاص غرباء الشكل .



صورة ٢٠١ تفصيلة من لوحة «حديقة الحقيقة» للرسام هيرونيميس بوش .



صورة ٢٠٢ نماذج من وجوة فضائية فى ستوديو جورج لوكاس .

طوال تاريخي العملي في تصوير الأفلام، لم تتح لي الفرصة بصفة مطلقة، أن أستوحي عملاً تشكيلياً كاملا في فيلم ما، إلا بعضا من مشاهد في فيلم هنا أو هناك، وحسب النص اللائق واقتناع المخرج.

إلا أن الأمر اختلف مع المخرج الشاب **أحمد عاطف**، حين اتصل بي في صيف عام ١٩٩٩ عارضا على تصوير فيلمه السينمائي الروائي الأول «**عمر ٢٠٠٠**» وهو بالنسبة لمسلسل الأفلام الروائية التي صورتها رقم ٩٤، وحين قرأت السيناريو، وهو مكتوب بمنهج فانتازي شديد الجرأة لمعاناة الجيل الحالي من الشباب في بلادنا، وبلغة سينمائية جيدة عمادها الصورة قبل الكلمة، وهذا التميز في كتابة السيناريو لأن المخرج نفسه هو كاتب النص، كما كانت هذه أول مرة أقرأ فيها سيناريو به تشبيهات تشكيلية صريحة، على هوى فكري وميلي الفني طوال حياتي، وحينما جلسنا معاً بعد قراءتي للنص زادت الرؤية التشكيلية في الفيلم وساعد على ذلك الأسلوب الفانتازي الذي نهجه أحمد، وتناقشت في الأمور المرجوة لمثل هذا الفيلم بصرياً، وحتى تكون الأمور واضحة للقارئ، ربما أنقل بعضا من مقاطع النص توضح ذلك، مع العلم أننا لم نلتزم بما هو مكتوب تماماً، لأننا طورنا هذه الرؤية بعد ذلك في اتجاهات تشكيلية أخرى أكثر ملاءمة للفيلم.

وفي وصفه لشخصية بيكي في الفيلم وقد مثلتها **موناليزا** في المشهد ٢ بمدينة الملاهي يكتب: فتاة في العشرين من عمرها، ترتدي سالوبيت وتي شيرت، وتلعب على جهاز فيديو جيم كبير، ويتفجر جسمها حيوية وتركيزا وهي تتابع اللعب ورغم ذلك تبدو رشيقة كلاعبات الجمباز وأخاذة كجميلات اللوحات الدينية المسيحية. وفي مشهد ٢٧ داخل حوش أحمد بالمقابر يكتب: عمر وقد مثله **خالد النبوي** النائم على ظهره ويغط في نوم عميق وعلى وجهه علامات الاسترخاء، جالسة فوقه سيدة في منتصف الثلاثينيات بوجه أشبه بشخصيات لوحات سلفادور دالي تضربة وشرود نظراتها وبملابسها الرياضية- الترينينج- الذي ترتديه، وتمسك السيدة بيبو التي تمثلها **منى زكي** بمنديل شفاف ملون تضعه على وجه عمر وهي تلهو، ثم تأخذ في إيقاظه بقوة.. وتقول: اصحى يابني أنت... اصحى. وهكذا السيناريو مليء بتصورات تدغدغ خيالك، وجعلتني لأول مرة أتخذ مرجعية تشكيلية كاملة للفيلم وأعرضها على المخرج، لأن هذا عمل مناسب لذلك تماماً، وخاصة أن المخرج يرحب ومعجب هو الآخر بتطعيم فيلمه بروح هذا الفن الجميل العريق.

ولكن ما المقصود بالنسبة لي بالمرجعية التشكيلية؟

إنها المخزون اللانهائي للثقافة المرئية التي اكتسبتها خلال عمري، وتفيدني في التقريب بين خيالات موجودة في صور سابقة إلى خيال جديد في صورتي السينمائية، هذا التقريب الذي سيكون عاملاً مهما في ربط الفيلم بطعم خاص، وربما هذا يجعل بعضا من الأفلام الأجنبية متقنا للغاية في لغته البصرية، عند استخدامها مثل هذه المرجعيات في تنفيذ وإبدا ع الفيلم.

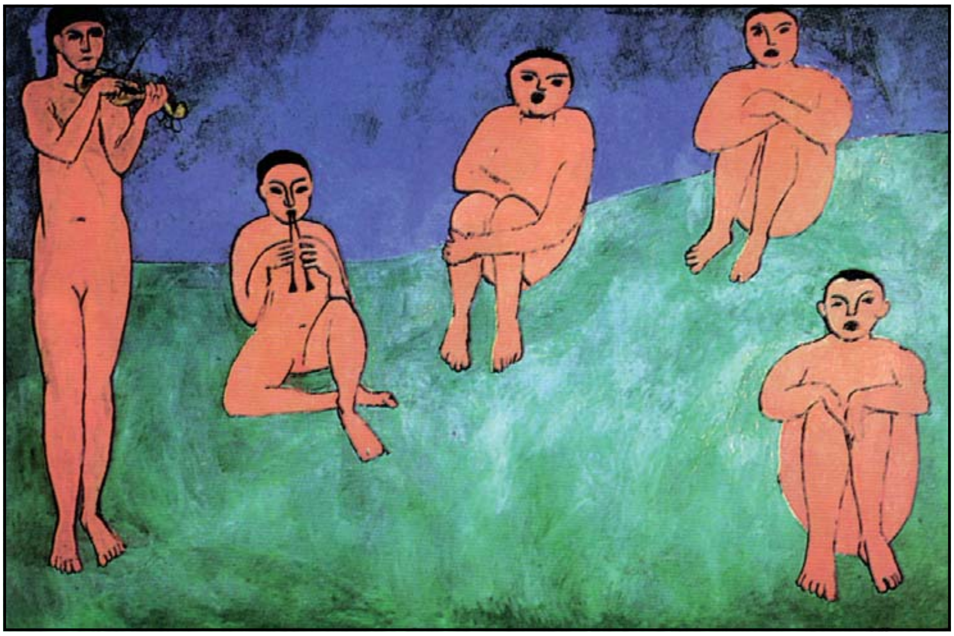
وكانت قراءتي للنص أكثر من مرة قد كونت عندي انطباعاً عما أفكر فيه من مرجعية، واتفقت مع المخرج على أن أقدم له تصوراً لرؤيتي البصرية للفيلم بالكامل، مع صور من الفن التشكيلي أجدها مناسبة لبعض مواقف الفانتازيا والدراما بالفيلم.

وسيطر على اتجاه في فكري يمكن أن يفيد الفيلم في نسيجه البصري، وهو الاتجاه الوحشي في الفن التشكيلي .Fauvism وهو أحد الإتجاهات بعد المدرسة التأثيرية، وظهر لأول مرة عام ١٩٠٥ بباريس على يد مجموعة من الفنانين، كان لهم وقع الصاعقة وقتها على المجتمع الفني الباريسي، حيث يصبح لقيمة اللون عنصر التغير الأول، وحجر الزاوية في بناء اللوحة. واللون هو الذي يشكل القوام (الفورم) لها، أي يكون دور خطوط تحديد التفاصيل محدوداً، واللوحات في هذه المدرسة عامل وصفي يحمل شحنة متفجرة في المساحات المختلفة المرسومة، وتباينا ناصعاً صريحاً وحاداً للون، وبعيدا عن واقعية الألوان الحياتية. ولا تؤمن هذه المدرسة بالبعد الثالث الفراغي الذي يعطي عمقاً للصورة، وتعمل على البعدين فقط، وهو ما لا يتوافق بالطبع سينمائياً معنا في هذه النقطة بالذات. وبصفة شخصية أنا عاشق لهذه المدرسة التي تتميز بأن اللون فيها عفوي مفتوح بجرأة كما تتميز بحسن اختيارها للألوان وليس بكثرتها ولكن بتضادها القوي، وكان المثال الذي قدمته للمخرج لوحة للفنان **هنري ماتيس** (1954- 1869) Henri Matisse الذي من أقواله «إن التفكير الدائم في اللون هو ما يحرك خيال الفنان»، وبهذا الاتجاه في فن التشكيل حددت اتجاهي في الفيلم وبعض مواقفه الدرامية وأسلوب إضاءته وألوانه، واخترت لوحات معينة من الكتب لبعض المشاهد الهامة والتي أجدها ملائمة لموقف النص من الناحية البصرية، وإن كانت بعيدة كل البعد عن موضوع اللوحة، كان ما يشدني أسلوب الألوان في اللوحة، وكما أوضحت فإن اللوحة مرجعية تفيدني في استلهام شكل ما سينمائي يفيدني وأعمل عليه في صورتي السينمائية، وهذا جعل فهمنا أنا والمخرج في إضفاء نبرة حسية لونية تشكيلية تفيد الدراما الخيالية في أحيان كثيرة. ومن أمثلة ذلك مثلاً المشهد ٣٥ (أ) في السيناريو وهو خاص بالمزاد المقام في حوش المقابر لبيع الأعضاء البشرية، واقترحت مخيلتي لوحة **ماتيس** «**الموسيقيون**» الموجودة في متحف سان بطرسبرج

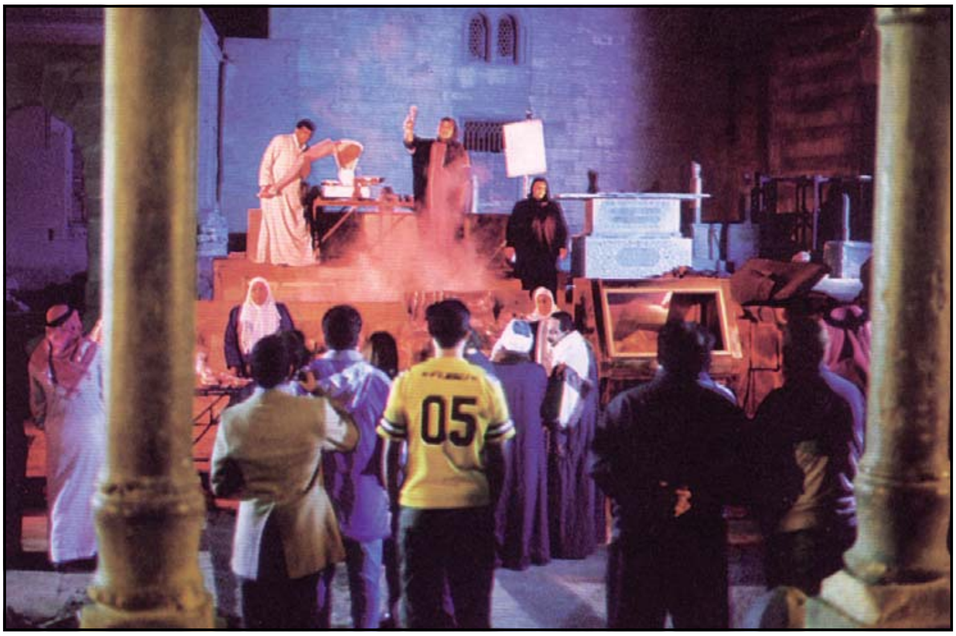
بروسـيـا، وهي لا عـلاقـة لها إطلاقا بموضـوع النص في الفـيلم، ولكنهـا أوحت لي جـواً سينمائياً فانتازيا خاصاً يساعد علي تقبل غرابة وشذوذ ما يدور في المشهد من أحداث، وتكون ألوانه بهذا النسق مكملة لهذه الغرابة، حيث يباع لسان العاشق الولهان، وأقدام وسيقان النساء والرجال، وقلوب العذارى... الخ، فكرت قليلا ربما قليل من التجريدية يفيد، ولكني عدلت عن ذلك تماماً، وكنت مقتنعاً أكثر محبا لهذه الصرخات اللونية في لوحة ماتيس (الصور ٢٠٣/٢٠٤/٢٠٥/٢٠٦).

وكان هذا الاتجاه الوحشي ملاذنا مع الألوان والأسلوب البصري في الفيلم، كما زاد عليه في أول لقطات الفيلم في مشهد بيت المرايا بالملاهي، شكل من التجريد أحبه المخرج وملائم لشخصية بطلنا، ومتأثر بالفنان الروسي التجريدي **فاسيلي كاند نسكي**، ولقد كان شيئاً مبتكراً وجميلاً وغير عادي لفيلم من هذه النوعية أعتقد أنه لم يقيم جيداً حتى الآن من الكثيرين، للغته البصرية العالمية.

كما أني أخفقت في تنفيذ بعض المشاهد كما تخيلتها لظروف الوقت والإنتاج ولكن لم أحد عن أعطاء الفيلم هذه الرؤية التشكيلية، وهو ما جعله يحصل على جوائز عالمية ويفشل في عرضه الأول بمصر لجهلنا كمشاهدين بمثل هذا الفن الرفيع. وكما قلت التجربة قليلة وفريدة وهي لا تتكرر بشكل كثير.



صورة ٢٠٣ لوحة الموسيقيين لهنرى ماتيس .



صورة ٢٠٤ لقطة من فيلم «عمر ٢٠٠٠» متأثرة بأسلوب ماتيس وبالذات لوحة الموسقيين .



صورة ٢٠٥ لوحة لهنرى ماتيس «المحيطة بالسروال الأحمر» .



صورة ٢٠٦ لقطة من فيلم «عمر ٢٠٠٠» استخدمت فيها النهج الوحشى فى استعمال الألوان .

٤- التحكم في لون الصورة السينمائية

تصنع الأفلام الملونة الخام للسينما وهي تحمل بداخلها صبغات ملونة يطلق عليها مقرنات الألوان Colour couplers وهي التي تتزاوج وتتفاعل مع هاليدات الفضة التي تسود في حالة التعريض للضوء منتجة الصبغات الملونة في الثلاث طبقات التي يحملها الفيلم الملون السينمائي، وفي مرحلة التحميض نتخلص من الفضة السوداء والفضة الباقية التي لم تتعرض للضوء، فيبقى عندنا فقط الصبغات الملونة Colour dyesالمركبة في الثلاث طبقات فوق بعضها البعض، فينتج من ذلك لون الصور السينمائية- والفوتوغرافية- عموماً سواء في طريقة السالب (النيجاتيف) الذي سيكون بالألوان المكملة أو الموجب (البوزتيف) الذي سيكون بالألوان الأساسية، كما أوضحت في الباب الثاني- ١- في هذا الكتاب.

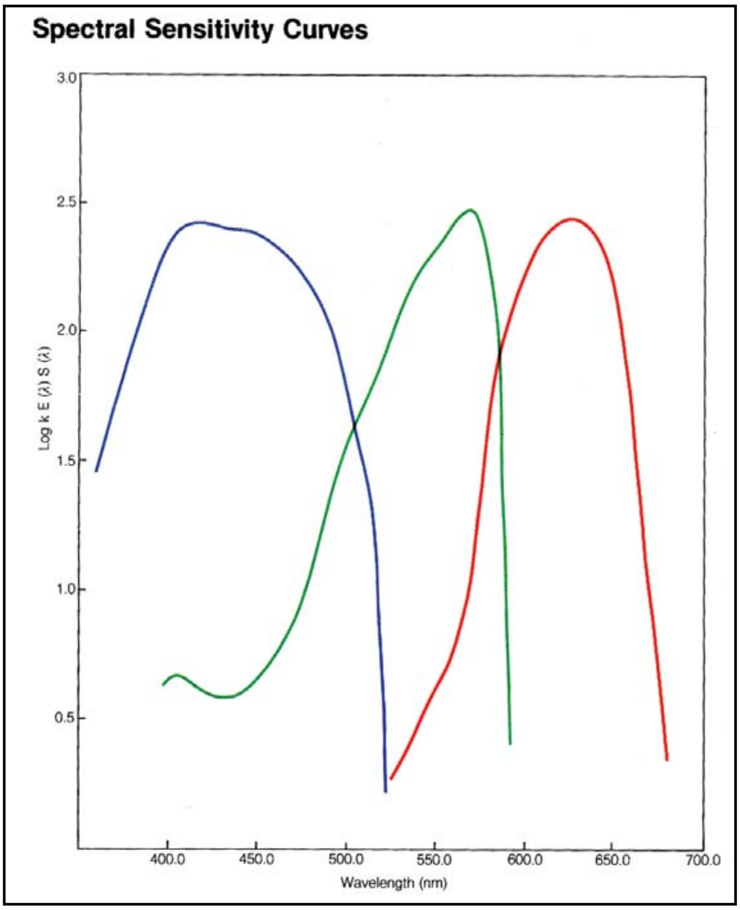
وتعمل الشركات المصنعة للخامات الفوتوغرافية الملونة أن تكون صبغات الألوان بداخل الفيلم مثالية الألوان تحمل أصل اللون HUE أوكنه اللون ، وأصل اللون هو تلك الخاصية التي تترتب على اختلاف أطوال الموجات الضوئية- كل لون له موجات ضوئية مختلفة الطول- فتجعلنا نطلق أسماء كالأحمر أو الأخضر أو الأصفر أو الأزرق وهكذا .ويختلف بالطبع أصل كل من هذه الألوان عن الأخر في طول موجته



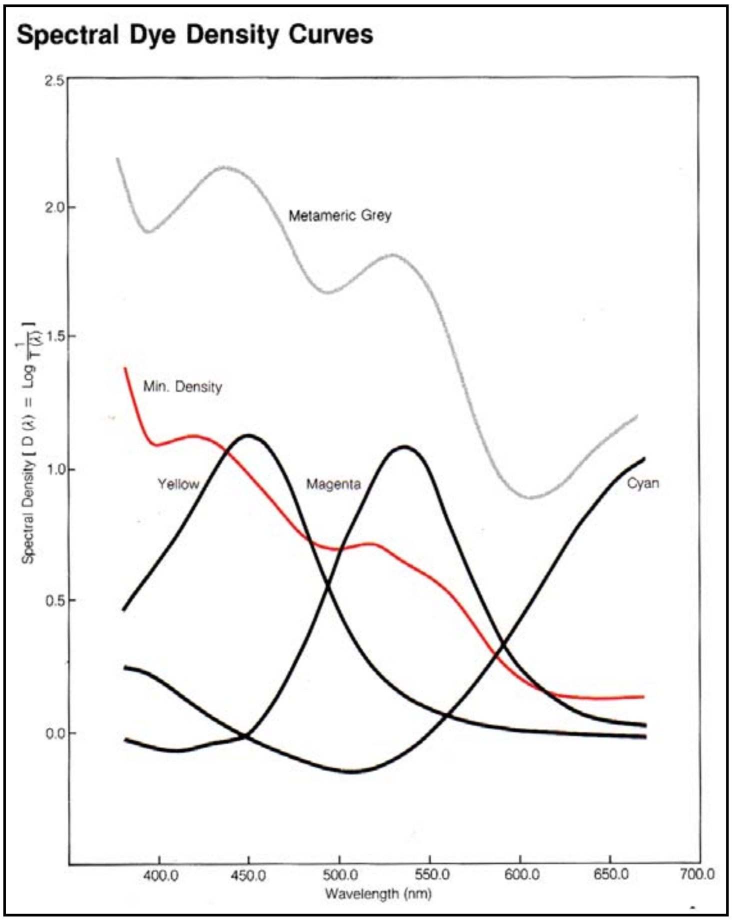
صورة ٢٠٧ صورة ملونة كعينة من شركة كوداك لصناعة خامات التصوير الملونة بها كل الألوان الممكنة بالإضافة لبشرة الأجناس البيضاء والصفراء والسمراء. كمثال لجودة الصبغات وصراحتها فى الخام الملون .

الضوئية، ولن يتغير أبدا أصل اللون إلا باختلاف طول الموجات الضوئية له. ولذلك تعمل شركات تصنيع الخام الفوتوغرافية الملون أن تحمل الصبغات داخل الطبقة الحساسة أصولا لونية صحيحة بشكل كبير ومثالية للألوان الأساسية الحمراء والخضراء والزرقاء والألوان المكملة الصفراء والسيان والماجينتا بالإضافة إلى اللونين الأبيض والأسود. (صورة ٢٠٧) وتعطي شركات تصنيع الخام الملون للمصور السينمائي والفوتوغرافي معلومات وافية في النشرات التي توزع مجاناً مع الفيلم تحمل دليلا معرفيا عن:

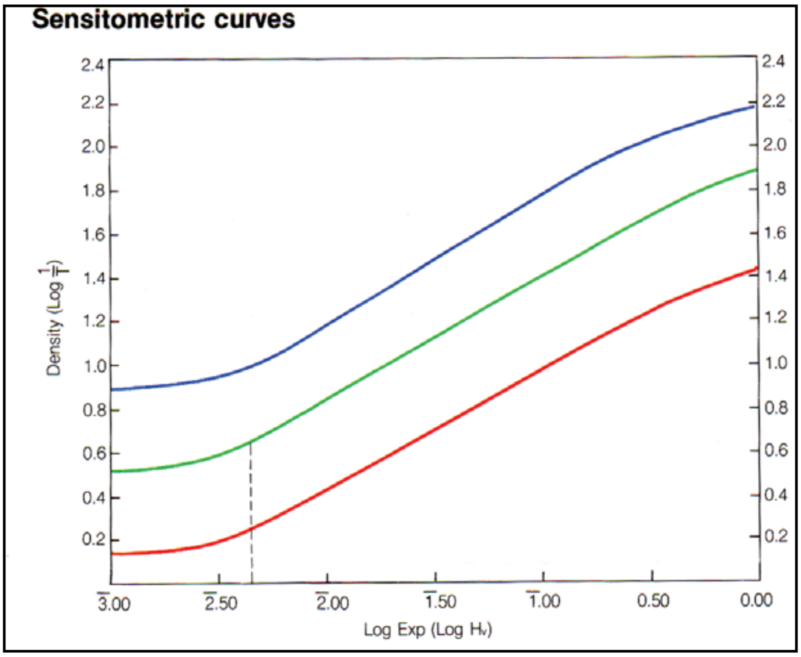
١- حساسية الفيلم لألوان الطيف.
٢- حساسية الفيلم للصبغات بداخله.
٣- سماحية التعريض في المنحنى البياني المميز للثلاثة ألوان الأساسية.
٤- مستوى الشفافية. (يجب أن تكون الصورة شفافة في التصوير السينمائي).
٥- مستوى التباين.
٦- مدى حساسية الفيلم الضوئية بوحدة ISO القياسية العالمية (بطيء/متوسط /عالى).



صــــورة ٢٠٨ رسم يمثل حـســاسـيــة الفيلم الخام الألوان الطيف فى الألوان الأسـاسيـة الثـلاثة الأحـمـر والأخـضـر والأزرق .



صــــورة ٢٠٩ رسم يمثل حـســاسـيــة الفـيلم الخـام الملون للصــبــغـات الملونة colour dyes .



صورة ٢١٠ رسم يمثل سماحية التعريض الفوتوغرافى فى الفيلم بين منطقة الخط المستقيم والكتف والقدم، للألوان الثلاثة الأساسية .

٧- معلومات عن الاتزان اللوني (للضوء النهاري الأزرق ٥٥٠٠ درجة كلفين أو للضوء الصناعي الأحمر ٣٢٠٠ درجة كلفين) وتكيف الفيلم لأحد هذين الضوءين الأزرق أو الأحمر، أو الاثنين معاً. (الصور ٢٠٨/٢٠٩/٢١٠).

وتتنافس هذه الشركات المصنعة للخامات السينمائية الملونة في أن تكون ألوانها داخل الفيلم ذات أصل HUE نقي وجيد، وأن يكون بعيداً عن أي اختلاط بأي ألوان أخرى- وأن يكون تشبع Saturation اللون كاملا. فإن أي نقص في التشبع يعني اختلاط اللون بنسب مختلفة من الألوان الأخرى، لذلك تكون الألوان داخل الفيلم نظيفة صريحة أصلية متشبعة. أما نصوعه Brightness فسيختلف باختلاف كمية الضوء الساقطة عليه وهذا منطقي، لأننا لا نرى اللون في الظلام ولكننا نراه بعدة درجات من النصوع مع مستويات الإضاءة المختلفة الشدة.

أما قيمة اللون Colour value فهو ما مدى اختلاط أصل اللون بألوان أخرى وهو ما سيجعله أكثر دكانة مع الاختلاط مع اللون الأسود أو أكثر فتحانا بالاختلاط باللون الأبيض، أو يبدأ في تغيير أصله باختلاف أطوال الموجات اللونية الأخرى،

وكمثال اختلاط أصل متساو من الأشعة الضوئية الحمراء مع أصل متساو من الأشعة الضوئية الخضراء، سيعطي لنا لونا أصفر أصيلاً، وهكذا.

كل ما سبق معلومات علمية وحرفية وتقنية تفيد المصور وكانت مرضية للغاية في بدايات الألوان وفي عقود سابقة، لكن تلك الصورة الملونة مثل (الكارت بوستال) والتي تحمل هذه الألوان الصريحة- الصناعية- وبمفهوم الفن الرفيع مثل الرسم لم ترض أكثرية فنية من العاملين في التصوير والإخراج السينمائي، فاللون في الخام الملون مثالي نعم علمي نعم... أصيل ومتشبع نعم، ولكنه لا يرضي فنانين يريدون أن يجعلوا من الصورة السينمائية منافسا أو امتدادا لفن الرسم العريق، يريدون أن تكون ألوانهم حسب رغباتهم الفنية، وليس حسب الصناعة المتفوقة التكنولوجية، إنهم يريدون للألوان أن تكون أكثر عاطفية وشاعرية وتعبيرية، لتصنع الخيال والقصة والسرد الفيلمي، ومن هنا منذ مرحلة الاستنارة اللونية التي أشرت إليها في الباب الثالث في أولاً، وهناك المحاولات العديدة التي يمكن أن تقرب الصورة السينمائية إلى الإبداع البصري المنافس بكل الحب لفن الرسم، وأن لم يكن يتفوق عليه في مراحل ما، وليس ذلك إلا بسبب شعبيته وانتشار السينما في القرن الماضي، بشكل مذهل في كافة أرجاء الأرض.

وللوصول إلى ذلك اتبعت عدة طرق سواء في التصوير أو المعمل أو استعمال المرشحات Filters وخلافه، وهذا ما سأوضحه بشكل مفصل.

- **اختيار نوع الفيلم الملون**

- يبدأ التحكم في لون الصورة في **اختيار نوع الفيلم الخام الملون** لتصوير أحداث القصة، وهي أول مهمة لمدير التصوير بعد قراءته للسيناريو حيث سيكون اختيار الخام مناسباً لأحداث الفيلم، هل اختيار خام بطئ الحساسية؟ لأن الفيلم سيصور بالكامل في الأماكن الخارجية النهارية المفتوحة والمشمسة- مثل بلادنا- ولا حاجة إلى خامات متوسطة الحساسية أو سريعة، لميزة هذه الخامة البطيئة الحساسية في البناء الدقيق الحبيبي للفضه وبالتالي جودة الصورة النهائية، أم أن ظروف قصة الفيلم ستدور ليلاً في ظروف وإضاءة خاصة لموضوع مثلاً مرعب أو غامض فهنا اختيار الخام سريع الحساسية سيكون مناسباً أم خام متوسط الحساسية، أو تشكيل مجموعة من الخامات بين البطيء والمتوسط والسريع لاختلاف مواقع أحداث الفيلم بما فيها من تباين نهاري وليلي وغروب وخلافه، هذا الاختيار

لنوع الخام له أهمية لأنه سيحدد نوع الصورة ومدى سماحية التعريض في العموم، وهناك مصورون وأنا منهم أفضل العمل على الخام المتوسط الحساسية- حوالي ٢٠٠ أو ٢٥٠ ISO في كافة الحالات واستعمال الإضاءة في الليل أو المرشحات في النهار، لكني أفضل أن يكون الخام نوعا واحدا، وعموماً هذا أول اختيار في يد مدير التصوير للتحكم في جودة الصورة من ناحية سرد القصة لتلائم الأجواء والجو العام التي نحب أن نفرضه على المتفرج، ونوع الصبغات التي تريحه من شركة تصنيع للخام معينة.

- **اختيار العدسات**

– **اختيار العدسات** المناسبة في لقط الصور، لأن العدسات بما تحمل من عيوب ومزايا، تشكل جوهر الصورة السينمائية، حيث أن الصورة إذا أحببنا أن تكون المرئيات فيها مثلاً في الخلفية غير واضحة- غير محددة المعالم- أو تكون الخلفيات واضحة حادة قوية، هذا سيعطي طعما وذوقا للصورة، أو تجعل العدسة تشاهد وتسجل أكبر مساحة ممكنة من المنظر أو المكان، أو تلتقط أقل تفصيلة في جسد إنسان وعين امرأة... استغلال مزايا وعيوب العدسات من مدير التصوير، واستعمال العدسة المناسبة في اللقطة المناسبة في سرد الدراما من أهم ميزات التحكم الإبداعي لمدير التصوير- ولمزيد من التفاصيل أرجو الرجوع إلى كتابي السابق «تجربتي مع الصورة السينمائية»- الجزء الثاني(العدد ٤٥ من سلسلة آفاق السينما الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ٢٠٠٥).

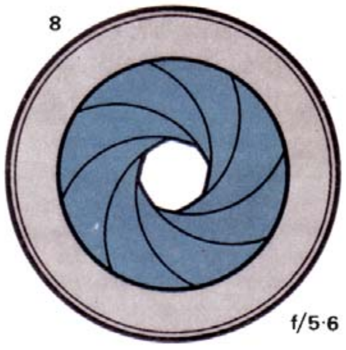
- **اختيار المكان**

– **المكان**، إن اختيار المكان المناسب للتصوير سواء كان خارجياً أو داخليا وسواء كان طبيعيا أو مصنعاً في ديكورات- مناظر- داخل الأستوديو، لبنة أخرى في التحكم في لون وجودة الصورة، لأن المكان هو ما يحيط بالأحداث وأبطال الفيلم، لذا فنوعه وألوانه واكسسواراته وما إلى ذلك سيخلق نوع الصورة التي ستسجل على الخامة الفوتوغرافية، ولا ننسى لون الملابس كذلك فإنه ذو أهمية قصوى.

- **اختيار الوقت المناسب للتصوير**

– الوقت المناسب للتصوير، هو عنصر فعال جدا في التحكم في لون الصورة

شكل (١)





صورة ٢١١ ما يفعلة التعريض الصحيح والناقص والزائد فى الصورة السينمائية فى أصل الألوان Hue وتشبعها وقيمتها : شكل١ تعريض صحيح لظروف الإضاءة الداخلية والخارجية الممثلة فى النافذة مع استخدام فتحة عدسة ٥,٦ وفيلم متوسط الحساسية .

السينمائية، وكما لاحظنا قبلاً فإن المخرج الياباني العالمي **أكيرا كيروساوا** كان ينتظر الوقت المناسب للتصوير في أفلامه ليحصل على تأثير لحظي للضوء وسقوطه على المرئيات والأشياء والأحداث، ويقول مدير التصوير الأمريكي **هاسكل ويكسلر**... «نذهب إلى أماكن معينة ونختار وقتا مناسبا للتصوير فمثلا في فيلم **«قيود المجد»** اخترت وقتا مناسبا في كاليفورنيا لأن هناك الشمس قوية، وألوان الأرضيه والأشياء زائدة وشديدة **النصوع** ممتدة قدر الإمكان، وهذا جعلني أرى زحف الضوء الألوان هناك في أوقات مختلفة

أو كما فعل المخرج شادي عبد السلام ومدير التصوير عبد العزيز فهمي في تصوير ٢٠ دقيقة كل يوم لمدة أربعين يوما لموكب جنازة المومياوات الشهير في فيلم «**المومياء**»، فكان هناك وقت مناسب بعد غروب الشمس مباشرة وهو الوقت الأكثر تأثيرا عاطفيا على هذا المشهد العبقري.

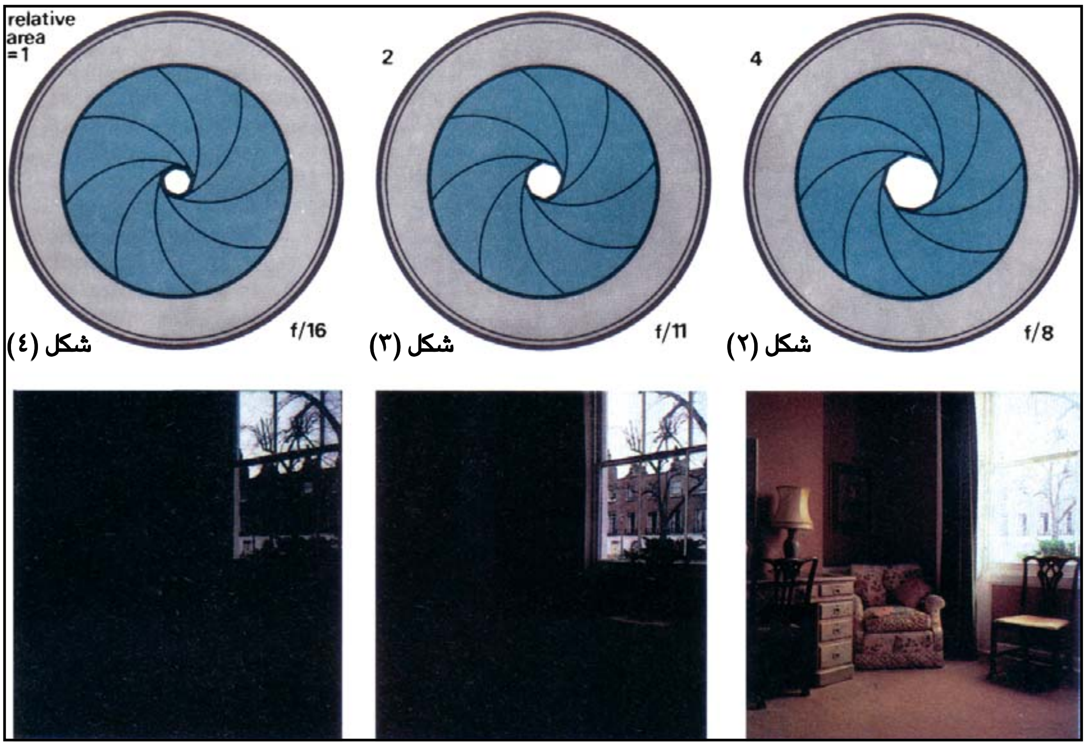
وكثير جدا من فناني الفيلم كمخرجين ومصورين يتمسكون بذلك الجزء من الوقت المناسب للتصوير، وكثيرون جدا كذلك لا يهتمون بذلك لأسباب اقتصادية بالطبع، لأن

انتظار الوقت المناسب، يعني زيادة في التكاليف وأيام التصوير، وهو ما نجده صعباً في ظروف أي سينما تجارية سواء في مصر أو غير مصر.

يلجأ كثير من مديري التصوير إلى **تعريض الصورة تعريضاً زائداً** أثناء التصوير بإعطائها كمية من الضوء زائداً عن حاجتها، وذلك لكي يزيد من نصوع الألوان Colour Brightness بدون أن يخل بأصل اللون HUE، وذلك لكسر نقاء هذه الألوان وصراحتها المصنعة بها، وفي هذا الصدد يقول مدير التصوير الأمريكي **كونراد هال**.. «جربت التعريض الزائد أثناء التصوير والتكتيكات المختلفة، لم أكن أحب أن يكون اللون الأزرق لونا قويا في زرقة الطبيعة، كما نعرف في الجو القاتم، لم أكن أحب اللون الأخضر الصافي النقي، أو هذه الألوان الحية، لم أر الضوء بهذه الطريقة، هناك تزاوج بين الحياة والألوان، لذلك كان التعريض الزائد أثناء التصوير نوعاً من تدمير اللون».

بينما نجد أن مدير التصوير الأمريكي **جوردون ويليس** له رأي جميل في ذلك إذ يقول «عليك أن تعرف ما يحدث عند استخدام المستوى المنخفض من التعريض، أو زيادة التعريض لأنه ينتج عن ذلك طريقة جديدة وأخرى في تشكيل تلوين الصورة، وطريقة أخرى لتشكيل العواطف على الشاشة، إنه أمر مهم جداً. يجب عليك أن تعرف ما عليك أن تفعله في التعريض، يجب أن نتعلم هذا الأمر على أبسط صورة أو شكل له قبل أن نحاول تصوير أي شيء فوتوغرافيا، ثم نعرف بعد ذلك كيفية استخدام التعريض. بعد ذلك تفهم ما تفعله ويفعله التعريض، بمعنى كمثال إذا كان هناك شخص يقف بجوار نافذة في غرفة فهذا تعريض يختلف عن شخص يقف في منتصف الحجرة أو يتجول بين المنتصف والاقتراب من النافذة، سيكون الأمر مختلفاً، يجب أن تعرف المدى المسموح به في سماحية العجينة الفوتوغرافية بالفيلم ، والتعريض الصحيح والحد الأدنى -Bottom Line منطقة القدم– للتعريض، هناك الكثير من المصورين لا يعلمون شيئا عن ذلك وهم عرضة للسقوط من فوق ذروة التعريض) (الصور ٢١١/٢١٢/٢١٣).

وعند استعمال التعريض الزائد في الصورة السينمائية، فيجب أن يكون لسبب درامي لأن تدمير بنية اللون نوع من تلوين الصورة بطرق صلبة، ولقد فعلت ذلك في أفلامي كثيراً، وربما كمثال لذلك في لقطة ظهور العفاريت في فيلم «**عمر ٢٠٠٠**» حيث جعلت خلفية الصورة في تعريض زائد وأماميتها فى تعريض ناقص كثيراً،



صورة ٢١٢ فى حالة نقص التعريض :
شكل٢ تعريض ناقص باستخدام فتحة عدسة ٨ تفاصيل كثيرة فى الظلال تلاشت والصورة أخذت مظهراً أكثر دكانه والجزء الخارجى من النافذة به تفاصيل أكثر .
شكل٣ تعريض أكثر نقصاً باستخدام فتحة عدسة ١١ لايوجد أى تفاصيل داخلية ولكن ظهرت تفاصلي المنظر الخارجى بشكل أجود .
شكل٤ تعريض أكثر وأكثر نقصاً باستخدام فتحة عدسة ١٦ تدمير كامل فى بناء الصورة فى الداخل والخارج وحتى السماء .

وشعرت في ذلك بنوع من غرابة الموقف في المقابر، حيث ستظهر خيالات أشباح العفاريت على الحائط الأيسر (الصورة ٢١٤) وعموماً لا أنصح المصور غير المتمكن باستخدام أسلوب التعريض الزائد للصورة السينمائية إلا تحت تجارب بين تعريضا والمعمل حتى لا يحدث خطأ ما يكون سبباً في تدمير الصورة كلياً.

● الغمام والضباب الجوى

– الغمام والضباب والشبورة الجوية كأحد العوامل المؤثرة في التحكم في لون الصورة، هذه الظواهر الطبيعية تقلل من تشبع الألوان لوجودها في الجو محدثة ترشيح للضوء بين الكاميرا والشيء المصور وبالذات عن بعد وإذا كانت كثيفة للغاية سيكون تأثيرها أقل عن قرب، وكثير من مديري التصوير يحبون العمل في مثل هذه الأجواء، لأن هنا الألوان ستكون مثل الرسم– بالباستيل– والطباشير وستكون

الألوان باهتة شاعرية بشكل كبير، بل إن كثيراً في الأسلوب الشاعري الرومانسي في الصورة السينمائية يكون تشكيل هذا الغمام جزءاً من تكوين الصورة سواء كان طبيعياً أو صناعيا بمرشح أو سنعرف هذا لاحقاً، وأنا شخصياً استعملته في أفلامي التسجيلية والروائية وبالحالتين الطبيعية والصناعية وربما فيلم «**الصباح**» مع المخرج الصديق والناقد الراحل **سامي السلاموني** خير مثال عن استعمال هذا الغمام الجوي بشكل عاطفي ومؤثر. كما أحب أن أضيف أن استعمال العدسات طويلة البعد البؤري في تصوير غمام بسيط سيزيده ويصنع غماما في الصورة أكثر من حقيقته لأن هذه العدسات تضغط المنظور وبالتالي تزيد الكثافة للغمام وتظهره أقوى من حقيقته.

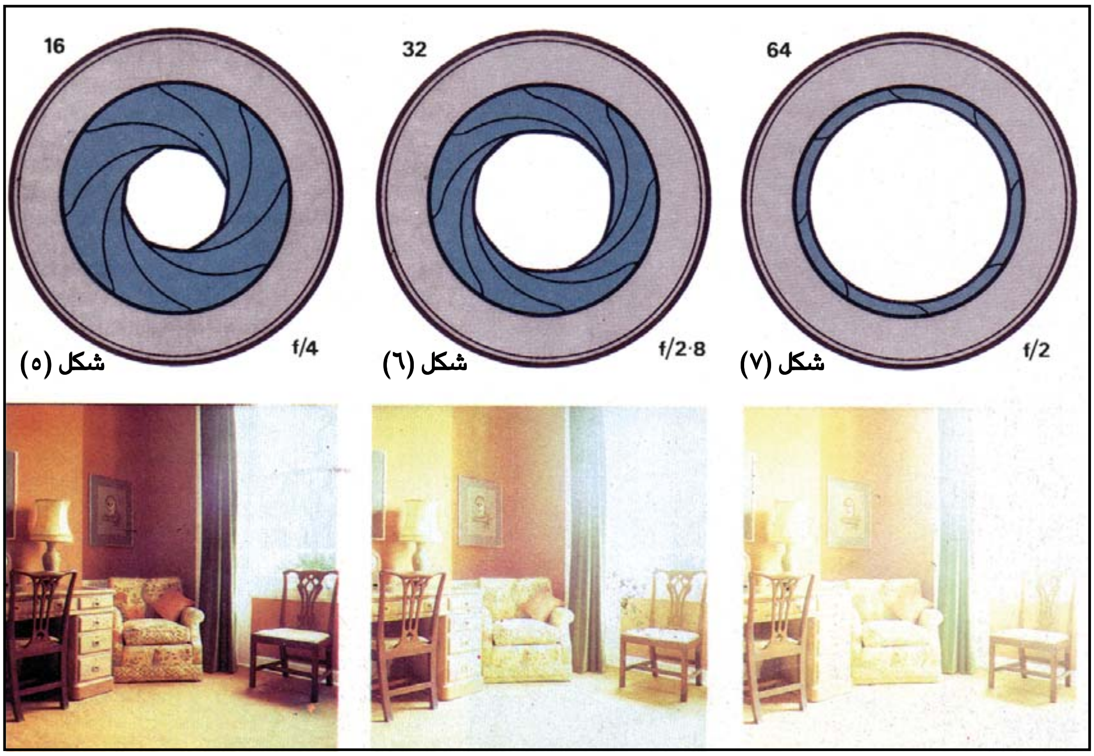
- **التعرض الناقص**

ومن الوسائل المستعملة ولكن تحت ظروف قياسية حساسة يمكن لمدير التصوير أن يقلل التعريض– أي تعريض ناقص عن العادي الجيد– ويحصل على صورة أكثر دكانة بشكل مدروس، وهذه الطريقة غير سليمة علمياً لأنها تحدث اعتاما للصورة ككل وهذا لا يتفق مع نصوع الألوان التي ستفقد الكثير من درجة تألقها ولكنها تكون مقبولة حين يكون التعريض ناقصا في حدود فتحة واحدة أو فتحة ونصف.

- **المظهر الجيبى للصورة**

من الوسائل للتحكم في لون ومظهر الصورة أن نجعلها ذات مظهر حبيبي GRAINS، أي أن نعمل على أن يظهر التكوين المتحبب لبناء هاليدات الفضة التي تتكون عليها الصبغات اللونية، عن طريق استعمال أفلام خام عالية الحساسية، وبالتالي ستكون حبيبات الفضة ذات أحجام ومساحات أكبر، ونساعدها في التحميض بدفعة قليلا أزيد من المعتاد فنحصل على هذا المظهر الحبيبي للصورة الملونة.

في كل ما سبق يتدخل مدير التصوير في تشكيل لون الصورة بالوسائل المتاحة له من نوع الفيلم، واستعمال عدسات معينة بطريقة تجعل للصورة نسيجا ملموسا، واختيار أماكن وأوقات مناسبة أو يتحكم في فتحة العدسة غلقا أو فتحاً عن التعريض القياسي المضبوط، أو يجعل شكلا حبيبيا للصورة، وكل هذه الطرق بعيدا



صورة ٢١٣ فى حالة زيادة التعريض :
شكل ٥ تعريض زائد باستخدام فتحة عدسة ٤ يلاحظ أن بنية الألوان الحقيقية كما فى شكل ١ أختلفت تماماً وأصبحت أكثر نصوعاً .
شكل ٦ تعريض زائد أكثر باستخدام فتحة عدسة ٢,٨ إنفتاح مخل فى كل أجزاء الصورة غير طبيعى وغير مستحب ومدمر لبنائها .
شكل ٧ تعريض زائد وأكثر فتحة عدسة ٢ تدمير كامل للصورة .

عن استعمال وسائل صناعية تضاف أمام العدسة كمرشحات تغير من طبيعة الصورة ولونها بشكل محوري كامل، والمرشحات في الأبيض والأسود تتحكم في نسب التباين المختلفة بين الأبيض والأسود ودرجات الرماديات، أما في التصوير الملون فإن وظيفة المرشحات في التصوير تنقسم إلى عدة استخدامات.

- **المرشحات:**

– ومن وسائل التحكم اللوني استعمال المرشحات متعددة الأغراض ولكنها تعمل جميعها في تحسين أو تغيير ألوان الصورة السينمائية والمرشحات هي:

١– مرشحات عامة. General Filters
٢– مرشحات تقليل التباين. Low- Contrast Filters
٣– مرشحات الكثافة المحايدة والاستقطاب. Neurral density&Polorizing Filters
٤– مرشحات الاتزان اللوني. Balancing filters



صورة ٢١٤ لقطة تبين العمل على أعطاء تعريض زائد فى الخلفية لكسر جمود أصل اللون، وتعريض ناقص فى الأمامية لنفس السبب، من أحد أفلامى «عمر ٢٠٠٠» عام ٢٠٠٠ .

٥- مرشحات التلوين. Colored Filters

٦- مرشحات التأثيرات البصرية. Special Effect Filters

٧- مرشحات التصحيح اللوني. Color Correction Filters

وكل ما سبق يمكن استعماله أثناء التصوير ومع مدير التصوير، وبخلاف ما هو مستعمل من بعد في المعمل السينمائي، ومن المهم أن نتعرف على وظيفة السبعة فروع من هذه المرشحات.

١- مرشحات عامة

مرشح حجب الأشعة فوق البنفسجية Ultraviolet rays، وهذه الأشعة تكون موجودة في الجو ولا تستشعرها العين غير المدربة جيدا وتسبب نوعاً خفيفاً من الغمام الجوي، واستعمال هذا المرشح يقلل نسبتها، كما أن معامل هذا المرشح صفر أي لا يتطلب أن نزيد من اتساع قطر فتحة العدسة، ويصلح هذا المرشح للتصوير الملون والأبيض والأسود ووظيفته واحدة في الحالتين. له عدة كثافات مختلفة فمثلاً مع شركة ((Tiffenنجد أنها تصنع uv17/uv16/uv15وكذلك SKY-1A وكلها مرشحات لاستقطاب الأشعة فوق البنفسجية.

كما نجد أن نفس الشركة تصنع مرشحات تحت اسم /HAZE-1 و

HAZE2- وهي الأخرى من مرشحات حجب الأشعة فوق البنفسجية والغمام الجوي بنسب مختلفة.

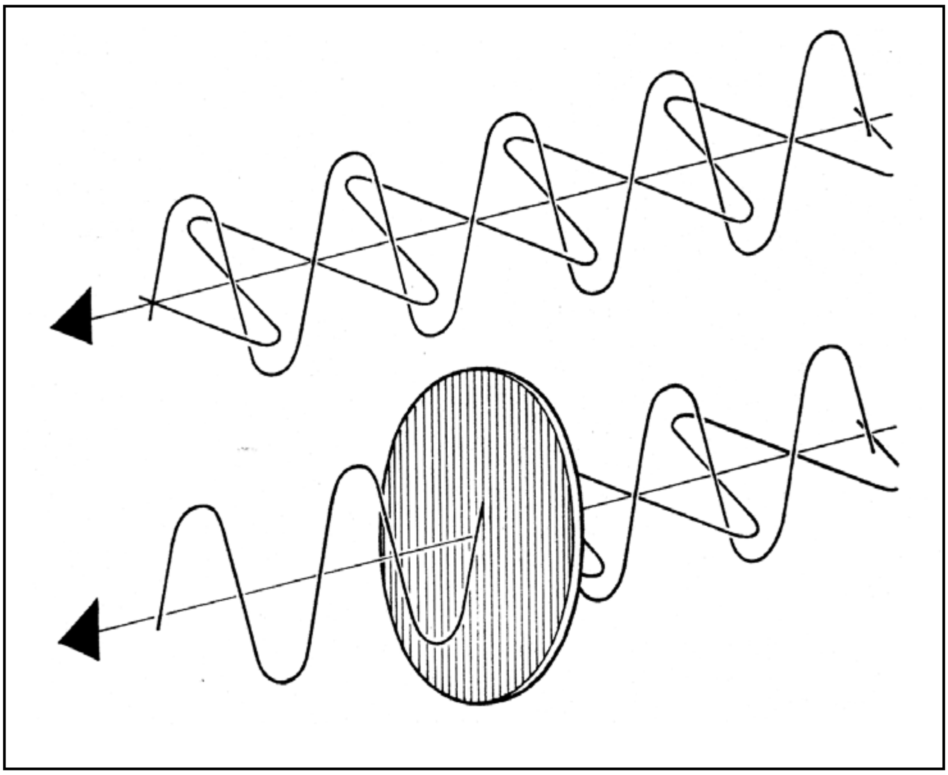
٢- مرشحات تقليل التباين

هذه مرشحات وظيفتها تقليل نسب التباين في الصورة ولها كثافات مختلفة تبدأ من تقليل تباين بدرجة واحدة، ثم درجتين ثم ثلاث، كما يمكن بالطبع أن نجمع أكثر من واحد من المرشحات معاً أمام عدسة الكاميرا في المكان المخصص لذلك وهذه المرشحات هي نوع من مرشحات الكثافة المحايدة.

٣- مرشحات الكثافة المحايدة والاستقطاب

تستخدم مرشحات الكثافة المحايدة ND لتقليل الضوء الداخل من خلال العدسة إلى الفيلم أو الشريحة الإلكترونية CMOS-CCD بنسبة معينة، ففي حالة كون كمية الضوء زائدة للغاية بعد استخدامنا أضيق فتحة (ديا فراجم) متوفرة في العدسة مثلاً ٢٢، ففي هذه الحالة يجب استخدام هذا النوع من المرشحات التي يمكنها أن تحذف ٢/١ هذا الضوء أو ٤/١ أو ٣/١ أو بنسبة ربما أكبر في التصوير المفتوح للأجواء الشديدة الضوء والنصوع مثل الصحاري والثلوج والسماء، ويستعمل هذا المرشح كثيراً في ذلك وفي حالة إذا كان رقمه ND3 فهنا يجب أن نعوض بفتح فتحة العدسة ثلاث وقفات، أما في حالة رقم ND٦ فيجب أن نعوض بفتح العدسة ست وقفات، وفي حالة ND9 فيجب أن نعوض في فتحة العدسة إلى الأوسع تسع وقفات، ولنفرض أننا لا نعلم معامل المرشح، فالأمر سهل وذلك بوضع المرشح فوق مقياس التعريض للضوء ونقيس الضوء من خلال المرشح، وهنا يفضل قياس الضوء الساقط وليس المنعكس، كما أن أغلب الكاميرات الإلكترونية- الفيديو- مجهزة داخلياً بهذه المرشحات. ويوجد منه كثافات من ١ إلى ٩ درجات. كما يستغل هذا المرشح بفتح قطر فتحة العدسة أكثر اتساعاً، لتقليل عمق مجال الصورة لأسباب جمالية بحتة بعدم حدة الخلفيات والأماميات وأن تصبح هذه المرئيات غير واضحة وتصبح المعالم الحادة للصورة في منتصفها فقط وهو أحد الأساليب الشعرية في بناء الصورة السينمائية.

ومن ضمن هذه المجموعة من مرشحات الكثافة المحايدة، يأتي مرشح الاستقطاب Polarize الذي هو بالضرورة مرشح محايد الكثافة ولكنه بكثافة معينة مجهز بحيث



صورة ٢١٥ مرشح الإستقطاب يمرر نوعاً واحداً من الأشعة اما الرأسية أو الأفقية فقط .

يستطيع أن يتحكم في نوع الأشعة المارة من خلاله في حالة تحريكه بلفه- دائرياً أمام العدسة. فمن المعروف أن الضوء له أشعة تسير في موجات رأسية وأخرى في موجات أفقية- (الصورة ٢١٥) وهذا اللف للمرشح أمام العدسة يجعل نوعاً واحداً من الأشعة يمر فقط ويقطع النوع الثاني، ولهذا يصلح هذا المرشح في حذف الانعكاسات من على الأسطح اللامعة الزجاجية أو غيرها مثل التصوير من خلال زجاج السيارات أو الفترينات الخاصة بعرض السلع، أو لتصليح لون زرقة السماء واللقطات المتسعة للخضرة والغابات. وله اسم تجاري في الوسط السينمائي عالميا (بولاسكرين) Pola Screene أو Pola Conversion بولا المصحح وبالطبع يمكن الجميع بين مرشحات الكثافة المحايدة وأي مرشحات أخرى، ولكن من المهم والضروري أن تحسب فتحة العدسة على معامل المرشحات المستخدمة لتعريض صحيح أو مطلوب لتأثير ما. ومرشح الاستقطاب يدخل تحت رقم ٢ في تقسيم مرشحات الكثافة المحايدة.

وأحياناً تكون مرشحات الكثافة المحايدة في مساحة نصف المرشح فقط والنصف الآخر زجاج شفاف، حتى نستطيع أن نقلل مثلا نسبة شدة إضاءة السماء، أو أي شيء أخر في الصورة، وحالياً تصنع بالطلب في المصانع الكبرى لتصنيع العدسات والمرشحات وهي مرشحات بها مساحات معينة حسب طلب مدير التصوير محايدة

الكثافة المطلوبة. وهذه المرشحات غالية الثمن كثيراً عن المرشحات محايدة الكثافة التي تباع مصنعة للتداول.

كما يوجد نوع كذلك متدرج الكثافة في منطقة المحايدة بحيث تكون كثافة المرشحات كبيرة من أعلى وتدرج قلة الكثافة كلما اتجهنا إلى مساحة أسفل المرشح. وعموماً هذه المرشحات هامة جداً للتحكم في كمية الضوء المؤثر في الصورة وخاصة إذا كان شديداً، وكذلك في صنع نوع من الجمال المرئي في عدم حدية المرئيات في الصورة لاستعمال فتحة عدسة أوسع وبالتالي مجال عمق الصورة أقل كما يصنع نوع من المرشحات الإستقطابيه لتغيير لون الصورة مثلا من الأحمر إلى الأزرق بالتحكم بلف المرشح واستقطاب أشعة لون واحد فقط ..وهكذا وتسمى هذه المرشحات مرشحات الإستقطاب متغيرة الألوان Vario Pola Colour

٤- مرشحات الاتزان اللوني:

سبق أن تكلمت عن هذه المرشحات في الباب الثاني-١- من هذاالكتاب ولكن لمزيد من المعلومات تجهز الأفلام الخام للتصوير في مصانعها إما للتصوير في ضوء النهار المزرق ٥٥٠٠ درجة كلفين أو للضوء الصناعي المحمر ٣٢٠٠ درجة كلفين، وبهذا يجب على مدير التصوير أن يضع مرشحات أمام العدسة أو على مصادر الإضاءة لتحويل كل الأشعة إلى اللون الأزرق في الأفلام التي تم تجهيزها لضوء النهار، أو تحويل كل الأشعة إلى اللون الأحمر العنبري للأفلام المجهزة للضوء الصناعي ٣٢٠٠ درجة كلفين، ويسمى هذا اتزان لتركيبات اللون الكيميائية في الصبغات بالفيلم مع الأشعة التي تكون الصورة، فهذا التوافق بين الصبغات والأشعة الملونة والذي تنصحنا به الشركة المصنعة، هو الذي سيعطي ألوانا صحيحة جميلة للصورة، وبالطبع يمكن في تأثيرات درامية ألا نستخدم هذه المرشحات ونحصل على مسحة لونية ملونة Color Castمطلوبة درامياً.

كما أن هذه المرشحات الخاصة بالاتزان يصنع منها أنواع عديدة الكثافة بحيث تلائم درجة حرارة ضوء نهاري أو صناعي معين وبزيادة مثلا في اللون أو نقصان به حسب رغبة المصور.

٥- مرشحات التلوين:

الفرشاة والألوان في يد الرسام، والجيلاتين الملون والمصادر الضوئية في يد مدير التصوير، كل منهما يلون وكل منهما يبدع بطريقته الخاصة. حقا ليس كل من رسم

ولون يكون فناناً عظيماً، ونفس الوضع ينطبق على التصوير السينمائي، ولكن في الطريقتين هناك إبداع حقيقي لا يمكن تجاهل إحداهما وبالذات الأحدث وهو التصوير السينمائي، إن مدير التصوير الفنان لا يقل بأي حال عن الرسام الفنان، ونحن نشاهد ليس الآن فقط ولكن من سنوات إبداعات مصورة في صور الأفلام تشد اهتمامنا وتشكل وجداننا، ومرشحات الألوان يستعملها مدير التصوير على مصادر الإضاءة لتلوين الضوء الخارج منها، كما يستعملها على العدسة بالكاميرا للتحكم في شكل الضوء واللون المؤثر على الفيلم، ثم هناك مرحلة المعمل ومرحلة ما بعد التصوير أو ما بعد المعمل وهما مرحلتان سيأتي ذكرهما لاحقا.

مدير التصوير عنده من المرشحات في الاختيارات التي يستعملها مساحة كبيرة للغاية ومتنوعة يدخل فيها جميع الألوان.. المتاحة والمصنعة من مصانع الجيلاتينيات (الصورة ٢١٦)، وهي مصنعة للألوان بشكل خاص وربما غير الألوان المتعارف عليها كأساسية ومكملة وبأصولها وتشبعها أو قيمتها. إذا نظرنا في أسماء هذه المرشحات ربما نأخذ فكرة على هذا التنوع في بالتة مدير التصوير السينمائي، وكيف يكون عمله رائعاً جميلاً مؤثرا مع هذا التلوين، ومعبراً بالطبع على الأحداث الدرامية التي هي لب قصة الفيلم، وربما تكون حرية وإبهار المصور مفتوحة أكثر الآن مع تصوير الأغاني الحديثة في الفيديو كليب، وتظهر تأثيرات هذه الجيلاتينات الملونة في الصورة أكثر من أي وقت مضى.

- عنبري.. الحب Loving Amber
- عنبري.. ذهبي Golden Amber
- عنبري.. فاتح Light Amber
- عنبري.. داكن Deep Amber
- عنبري خفيف جدا Bastard Amber
- عنبري.. وسط Straw
- وردي ناصع Bright Rose
- وردي.. فاتح Light Rose
- وردي باهت Pale Rose
- سالمون.. فاتح Light Salmon
- وردي.. وسط Middle Rose
- بمبي.. غامق Dark Pink



صورة ٢١٦ الأنواع العديدة للمرشحات المختلفة التى تنتجها إحدى شركات تصنيع المرشحات .

- بمبي Pink
- بمبي.. فاتح Light Pink
- الأزرق المائل للخضرة Peacock Blue
- الأزرق المائل للخضرة متوسط Medium Blue Green
- أزرق فاتح سماوي Steel Blue
- أزرق فاتح Light Blue
- أزرق خفيف Slate Blue
- أزرق داكن Dark Blue
- أزرق أكثر دكانة Deep Blue
- أزرق متوسط Medium Blue
- درجة من الأخضر اليانع Fern Green
- أخضر أولي Primary Green
- درجة من الأخضر Lee Green تتميز بها الشركة المصنعة Lee
- أخضر داكن Dark Green
- أخضر باهت Pale Green
- ارجواني Purple
- بمبي دخاني Smokey Pink
- بمبي زاهي Bright Pink
- لافندر باهت Pale Lavender
- لافندر غامق Deep Lavender
- لافندر خاص Special Lavender
- أزرق ناصع Bright Blue
- بنفسجي باهت Pale violet
- أزرق باهت بحاري Pale Navy Blue
- مشمشى Apricot
- ذهبي خفيف Gold Tint
- بصلي باهت Pale Gold
- لون الشكولاته Chocolate وهو كثافات مختلفة.
- برتقالي غامق Deep Orange

- أحمر لون اللهب Flame Red
- أحمر باهت Pale Red
- درجة من الأزرق داكن Dark steel Blue
- برتقالي كروم (الأوكر) Chrome Orange
- لون اللهب الأبيض المخضر White Flame Green
- أخضر ألوان لمبات النيون Lee Fluorescent Green
- سبيا (أصفر عنبري) Sepia
- سبيا فاتح Light Sepia
- ذهبي Gold
- أحمر مزهزه Red Hancer
- غروب الشمس Sun set
- فلوريسنت الأحمر Red- Flo
- فلوريسنت الأزرق Blue- Flo
- توباكو (لون سيجار التوباكو) Tobaco
- زمردي (لون أزرق مخضر قليلا) Emerald
- فوشيا (بمبي على ارجواني صارخ) Vochia

وهذه الأنواع من المرشحات التي توضع على مصادر الإضاءة أو على النوافذ ومصادر الضوء الطبيعية، تصنع في لفائف من الجيلاتين الملون المرن في عرض حوالي ١,٢٠ متر وعشرين سنتيمتراً وبأطوال في اللفة الواحدة من ١٢ متر إلى ٢٠ متر، أما المرشحات التي توضع على العدسة بالكاميرا، فهي تصنع كذلك من الجيلاتين وتوضع بين طبقتين من الزجاج البصري- زجاج نقي جداً- وتصنع بمقاسات مختلفة مربعة أو مستديرة، ومع انتشار التصوير الإلكتروني- الفيديو- انتشر نوع رخيص من هذه المرشحات مصنعة بالبلاستيك الملون المطبوخ ولكنها بالطبع ليست بجودة المرشحات الزجاجية، ولكنها تقوم بالغرض نفسه، وفرق السعر بين المرشحات الزجاج والبلاستيك فرق شاسع، ولقد واظبت شركات تصنيع المرشحات الملونة المختلفة في تجديد وابتكار أنواع من ألوان المرشحات تفيد كثيرا السرد الدرامي، ولقد أصبح من المعروف كما سبق أن تلوين الصورة السينمائية له أهمية متعاظمه في تفسير الدراما والتعبير عن أحداثها، وتستعمل الألوان العنبرية

والوردية والبمبي في مشاهد الحب وهي ألوان دافئة كما يطلق عليها كما تستعمل الألوان الزرقاء بدرجاتها المختلفة للمواقف الصلبة والباردة والقمر الليلي وما إلى ذلك، وربما مشاهد من فيلم **«الرجل الوطواط»** Batman أو «**بريق**» The shining تعبر عن ذلك أبلغ تعبير، هذا بخلاف ذلك الأصفر مع مدير التصوير جوردون ويليس أو ذلك الأحمر الدافئ مع مدير التصوير فيتوريو ستورارو، أو ستانلي كوبريك بألوانه الأرجوانية في آخر أفلامه.

٦- مرشحات التأثيرات البصرية

وهذه المرشحات تعمل على إدخال شكل جديد في الصورة غير موجود بها أصلاً، سواء كألوان أو كمؤثر ما في معالمها، أو شكل مخالف في مظهرها العام ومضاف له وهي كثيرة وسنتعرض لها بالشرح لأن أسماءها التجارية تختلف من شركة إلى أخرى أختلافا كبيرا، لذلك فإن الأهم هوالغرض من استعمالها والتغيير الذي تحدثه في الصورة.

ومن أهم هذه المرشحات الآتي:

- مرشحات الألوان المتداخلة Vari-Color وتسمى كذلك Tri color أو Dual Color وهو نوع من المرشحات يتكون من أكثر من لون متجاورين، وأحيانا من لونين فقط، وأحياناً أخرى من ثلاثة ألوان، يوضع أمام العدسة، فيعطي الصورة خليطا من هذه الألوان متداخلة في مظهرها. وأحيانا يكون هذا المرشح مركبا على مرشح أخر يصنع في الصورة الملتقطة تداخلات مكررة للمنظر ويسمى Multimag-es واختصاره Multi والإضافة هنا الألوان و هذا النوع من المرشحات سنتعرض له بعد قليل.

- مرشحات الألوان المتداخلة المصنعة، وهذا النوع يقوم مدير التصوير بتصنيعه بنفسه، حيث تكون الألوان في أنابيب أو زجاجات، ويقوم بفرشها بطريقته الخاصة حسب الغرض من استعمالها في اللقطة على قطعة من الزجاج البصري، ونوع الدهان المستعمل يسمى Varnish أو Vaselines وهو نوع من الورنيش و هذه المرشحات إبدا ع كامل من المصور يقوم بعمل تأثيرات كالأحلام خيالية وتجعل للصورة مذاقاً خاصاً جداً.

- مرشحات الألوان المتداخلة الناعمة، وهو نوع من المرشحات يسمى Vari-Color Diffuser بجانب الألوان المتداخلة وهنا عشوائية غير منتظمة يضاف لها

تنعيم الصورة وجعل حدتها أقل من طبيعتها.

– مرشحات للون واحد محيط بالصورة ما عدا وسط الصورة، ويسمى بالانجليزية Color Center Spot وهذا المرشح يصنع بكل الألوان المتاحة أصفر/ أحمر/ أخضر وهكذا ويوضع أمام العدسة ويكون منتصفه على الشيء المراد إظهاره بطبيعته الحقيقية وباقي الصورة في مسحة ملونة حسب اللون المختار، وأحيانا يكون المرشح بدون لون وزجاج بصري كعدسة مكبرة فقط ومنتصفة بدون زجاج ويسمى في هذه الحالة Center Spot فقط ويعطي نفس التأثير السابق ولكن مع الألوان الطبيعية والحقيقية في الصورة.

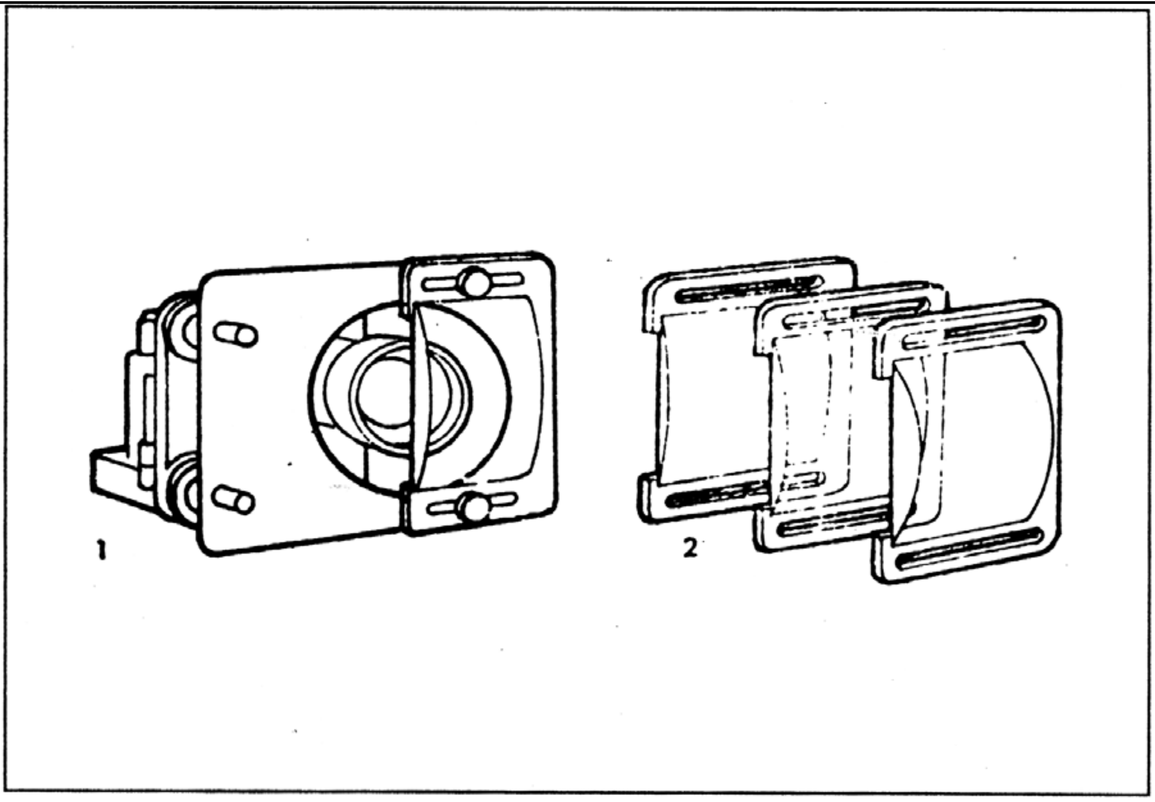
– مرشحات الكثافة المحايدة الملونة المتدرجة، وتسمى Color Gradual وهي كما سبق مرشحات محايدة ولكن هنا يضاف لها لون أزرق، أحمر، وردي، عنبري وغيرها ولها نفس الغرض من الاستعمالات لهذا النوع من المرشحات.

– مرشحات ذات نصف اللون، Half Color وهي مرشحات يكون نصف منها بلون واحد والنصف الآخر شفافا وهو غير متدرج في كثافة اللون بل يكون الحد بين اللون والشفافية حاداً ومستقيماً او مموجا .

– مرشح المنشور الزجاجي، Prism Filter وهو مرشح عبارة عن منشور زجاجي يوضع بطريقة خاصة أمام العدسة، فيعطي ألوان الطيف متداخلة في أطراف الأشياء المصورة، بطريقة غير طبيعية، وتكون الصورة غير واضحة المعالم قليلا، وهو يصلح لحالات التخيل أو المرضي النفسيين أو حالات خاصة جداً بسبب فصل الألوان وعدم الوضوح بالصورة، وهذا المرشح يدخل في طائفة المرشحات ذات الألوان المتداخلة كذلك.

– مرشحات الأشعة النجمية، Star توضع هذه المرشحات أمام العدسة فتعطي لمصادر الضوء الظاهرة في الصورة مظهرا وكأن أشعة رفيعه تخرج منها في جميع الاتجاهات، وتصنع هذه المرشحات بحيث يمكن التحكم في عدد الأشعة الخارجة من المصادر منها الشعاعان والأربعة والستة والثمانية حتى ١٦ شعاعا ويمكن أن يتحرك هذا المرشح ويلف أمام العدسة فتصبح الأشعة متحركة Variocross، وهو مرشح استعراضي له استعمالات خاصة في التصوير داخل الملاهي الليلة والاستعراضات وخلافه.

– مرشحات الأشعة النجمية الملونة، Color Starوهي مثل السابقة ولكن يزيد عليها أن الأشعة تكون ملونة في تشكيلة لونية متجانسة.



صورة ٢١٧ العدسة نصف البؤرة التى توضع أمام العدسة الأم فى الكاميرا .

– مرشحات الأشعة النجمية الملونة البقعية، Star Color Diffracter Galaxy وهي مرشحات تجعل من الأشعة بقعا ملونة في نفس الوقت ومحيطة بمصادر الضوء الملتقطة بالصورة، وهو تأثير صناعي كامل. ويستعمل للاستعراضات والملاهي وأحيانا في تصوير قرص الشمس.

– مرشحات تكرار الصورة في اللقطة الواحدة، Multi- Image وهي مرشحات زجاجية تقسم الصورة الواحدة إلى عدة صور منها صورتان أو ثلاث أو خمس أو أكثر، ويمكن أن تتخذ شكل مثلثي Triangular فى الصورة أو دائري Circular، أو شكل متوازي Parallel لمرتين أو ثلاث أو ست، وهي مرشحات كما عرفنا يمكن أن تكون كذلك ملونة بعدد من الألوان المتداخلة. وتستعمل في الإبهار وجعل الصورة غريبة ولا تفضل في السينما إلا بسبب درامي قوي.

– المرشح نصف البؤري، Split- Field (Diopter lens) (صورة ٢١٧) في عام

١٩٤١ أدهش المخرج الأمريكي **أورسون ويلز** العالم بفيلمه الأول «**المواطن كين**» لأن الفيلم صور بصدق الحياة داخل صفوة المجتمع البرجوازي الأمريكي، ولأن بناء السيناريو به كان غير تقليدي بالمرة، وكذلك لأنه أتبع أسلوب تصوير يعتمد بشكل كبير على اللقطات الواسعة وعمق المجال فيها كبير والصورة كلها واضحة المعالم، وعمق المجال في الصورة كما نعلم هو المساحة الواضحة المعالم بؤريا، وتكون فيها الصورة محددة، حادة، وتختلف هذه المساحة- أي عمق المجال- باختلاف الرقم البؤري للعدسات وفتحة العدسة (الديافراجم)، وأعتبر كذلك في فيلم «**المواطن كين**» أن نوعية شكل الإضاءة وأسلوبها كان شيئاً فريدا يؤرخ له بعد ذلك في لغة السينما والتصوير بالذات إلى ما قبل وما بعد فيلم «**المواطن كين**». ولهذا قصة طريفة، فالمخرج يخرج لأول مرة وهو لم يدرس سينما بتاتا وتفكيره طليق وحر، ولأنه مخرج إذاعي فإن خبرته في تركيب الصورة وإمكانياتها محدودة، وفي حديث مع مصور الفيلم **كريج تولنج** وكان من مديري التصوير المشهورين وقتها في هوليوود، أفاد أن مستر ويلز طلب منه أشياء غير ممكنة أو مستحيلة لأنه لا يعلم حدود العدسات وعيوبها ومزاياها، لذلك فكر في حل ذلك تقنياً، واقترح تصنيع بعض قطع العدسات التى تركب على العدسة الأصلية (الأم) في الكاميرا بحيث تستطيع أن تزيد من عمق المجال في الصورة في الجزء الذي ركبت عليه. وبهذا حصل على صورة بها أمامية واضحة المعالم وخلفية كذلك واضحة المعالم، حيث إن العدسة الأم تضبط مسافتها على الخلفية، ويضبط مسافة العدسة المضافة في الأمامية في نصف الصورة فقط، لأن نصف الصورة الأخرى مضبوط المسافة بالعدسة الأم على الخلفية، وبالطبع يمكن وضع النصف عدسة هذا في أحد جوانب الإطار الأيمن أو الأيسر أو من أعلى أو أسفل، ولكن يجب أن نحرص عند استعمالها على عدم تخطي أي شيء متحرك في محور المنتصف من العدسة الأم والعدسة المضافة المركبة حتى لا يدخل في عدم الوضوح البؤري المنضبط على أمامية الصورة، ولا شك أن استعمال هذه العدسة قد أصبح مهما وميسورا الآن بعد انتشار التصوير بالفيديو والفوتوغرافي.

- مرشحات الجمال والاستغراب، Beauty, Misty spot هذا النوع من المرشحات تكون أطراف الصورة حاملة لتأثيرات ملونة مختلفة الأشكال والتأثيرات البصرية ومنها الدائري أو المتوازي وغيره وبأشكال القلب والمثلثات والحلازونيات والمربعات والمستقبلات وأشكال زخرفية عديدة، وفي منتصف الصورة أو بجانبها تكون واضحة ليس عليها هذا التأثير، واستعمال مثل هذه المرشحات يفضل عند

حدث درامي يستدعي ذلك الإبهار، وليس كمجرد لعبة للهو البصري كما يحدث في التصوير الفوتوغرافي أو الفيديو كليب مثلاً.

– مرشح تأثير قوس قزح، Rainbow هذا مرشح شفاف مرسوم عليه شكل قوس قزح الملون، الذي يظهر بعد الجو الماطر، وهو بمساحات مختلفة ويوضع على العدسات المتوسطة الاتساع مثل العدسة ٢٥ مللي أو ٣٥ مللي في التصوير الاحترافي ٣٥ مللي أو ما يعادل هذه العدسات في المقاسات المختلفة في التصوير.

– مرشحات الضباب، Fog Filterوهي مرشحات تعطي تأثير الضباب توضع امام العدسة ولها كثافات مختلفة تبدأ من ١/٢، ١، ٢، ٣ حتى ٥، كما أن المرشح ممكن أن يكون تأثير الضباب فيه حتى منتصفه فقط أو ربعه السفلي وباقي المرشح زجاج شفاف، وهذه المرشحات ناجحة في حدود الصور السينمائية حين تكون اللقطات ثابتة أكثر منها متحركة، وفي الحركة يجب الاحتراس بالذات في المرشحات النصفية.

– مرشحات التنعيم، Dilfuser

هذه مجموعة كبيرة من مرشحات تنعيم – Softener الصورة وجعلها أقل حدة، ومنها – Soft- Spot الكامل المساحة أو نصفها أو جزء منها ولها عدة كثافات تبدأ من – Net White ١/٤ حتى تصل إلى ٦ درجات، من التنعيم – Net Black

إن مصانع هذه المرشحات تبتكر طرقا عديدة لتصنيع تنعيم الصورة وتتكون شهرتها في هذه الطرق الابتكارية وبالطبع أحسنها الشركات التي تصنع هذه المرشحات من الزجاج النقي التي تتحكم في نوع الخطوط المنعمة به، وهي تصلح في تنعيم كثير من الوجوه وفرد تجاعيدها ولذلك يطلق عليها أحياناً (مرشحات الجمال) كناية عن جمال وجوه النساء، كما أنها تصلح في المواقف الرومانسية لأن تنعيم الصورة يساعد على شاعرية الإحساس بعواطف ووجدان الأحبة. ومنها أنواع يكون منتصف الصورة غير منعم وأطرافها فقط هي التي بها هذا التأثير.

– مرشح السراب، Mirage Filter وهو مرشح يعطي تأثير السراب في الصورة يركب على النصف السفلي من العدسة.

– مرشح تأثير الباستيل، Pastel Filter مرشح يعطي للصورة تأثير الرسومات التي ترسم بطريقة الباستيل وهو بالضرورة ناعم في حدة الصورة يميل إلى الاصفرار قليلاً جداً، وهو مرشح لتأثيرات جمالية أو مستغربة وله عدة كثافات من ١ إلى ٣ .

– مرشح الحلم (وهو أسم تجاري)، Dream Filter وهو أحد أنواع التأثيرات البصرية في المرشحات حيث انه مؤثر يعطي للشيء الناجح في الصورة تأثيراً ضبابياً غير منتظم وله عدة كثافات من ١ إلى ٣,

– مرشح اللقطات المكبرة والماكرو، – Macro- Close- Up وهي عدسات مكبرة توضع على العدسة الأم وتقرب الأشياء المصورة إلى الأكبر، وهو يصلح لتصوير تفاصيل صغيرة نريدها كبيرة في الصورة وليس له عمق مجال ومنه أنواع متعددة التقريب من ٢/١، ١، ٢، ٣ حتى ١٠ كما أن أثمنهم الماكرو الذي يقرب جدا الشيء المصور.

هذه قائمة بأهم المرشحات التي تحت يد مدير التصوير التي يستطيع بها أن يشكل معالم صورته ويجعل منها لوحة جمالية معبرة، وكل يوم نجد الجديد من شركات المرشحات المختلفة المنتشرة في الولايات المتحدة وألمانيا وفرنسا وبريطانيا واليابان وكوريا.

٧– مرشحات التصحيح اللوني: Color Correction Filter

تستعمل هذه المرشحات في مرحلتين أولهما مع مدير التصوير أثناء التصوير حيث أن درجة حرارة اللون (الكلفين) يمكن أن تكون غير صحيحة مائة في المائة ويريد أن يصححها ولذلك يستعمل أحد هذه المرشحات، وهذه المرشحات بالألوان الأساسية (أحمر– أخضر– أزرق) والألوان المكملة (أصفر– سيان– ماجينتا) وهي ذات كثافات متعددة تبدأ من ١ حتى ٥٠ درجة وهي تقلل أو تزيد من كثافة اللون فقط لكن أصل ولكنه اللون يبقى كما هو وبدون أي تغير، ولذلك نجد المصور يحمل في حقيبته مجموعة كبيرة من هذه المرشحات بكثافات متعددة، وليحدد نوع وكثافة المرشح الذي يريد أن يستعمله يوجد جهاز لقياس درجة حرارة اللون يسمى (مقياس درجة حرارة الألوان الثلاثة) Tricolor Meter وله عدة ماركات مختلفة وتنتجه أكثر من شركة بالذات في الغرب، ومن خلال القياس الذي يحدد له درجة اللون الآنية في التصوير يستطيع أن يقترح ما يمكن إضافته من مرشحات وبالطبع كلما زادت كثافة المرشح فمعنى ذلك أنه قلل من الضوء النافذ إلى الفيلم فيجب أن نعوض ذلك بفتح قطر فتحة –العدسة–الديافراجم أكثر، أما المرحلة الثانية في استعمال هذه المرشحات فهي في التصحيح المعملي لألوان الفيلم، فبعد التصوير والتحميض والطبع وهي كلها مراحل مختلفة يمكن أن تدخل فيه مسحات لونية غير مرغوبة على اللون الذي وضعه مدير التصوير على الفيلم، لذلك مرحلة التصحيح اللوني في المعمل

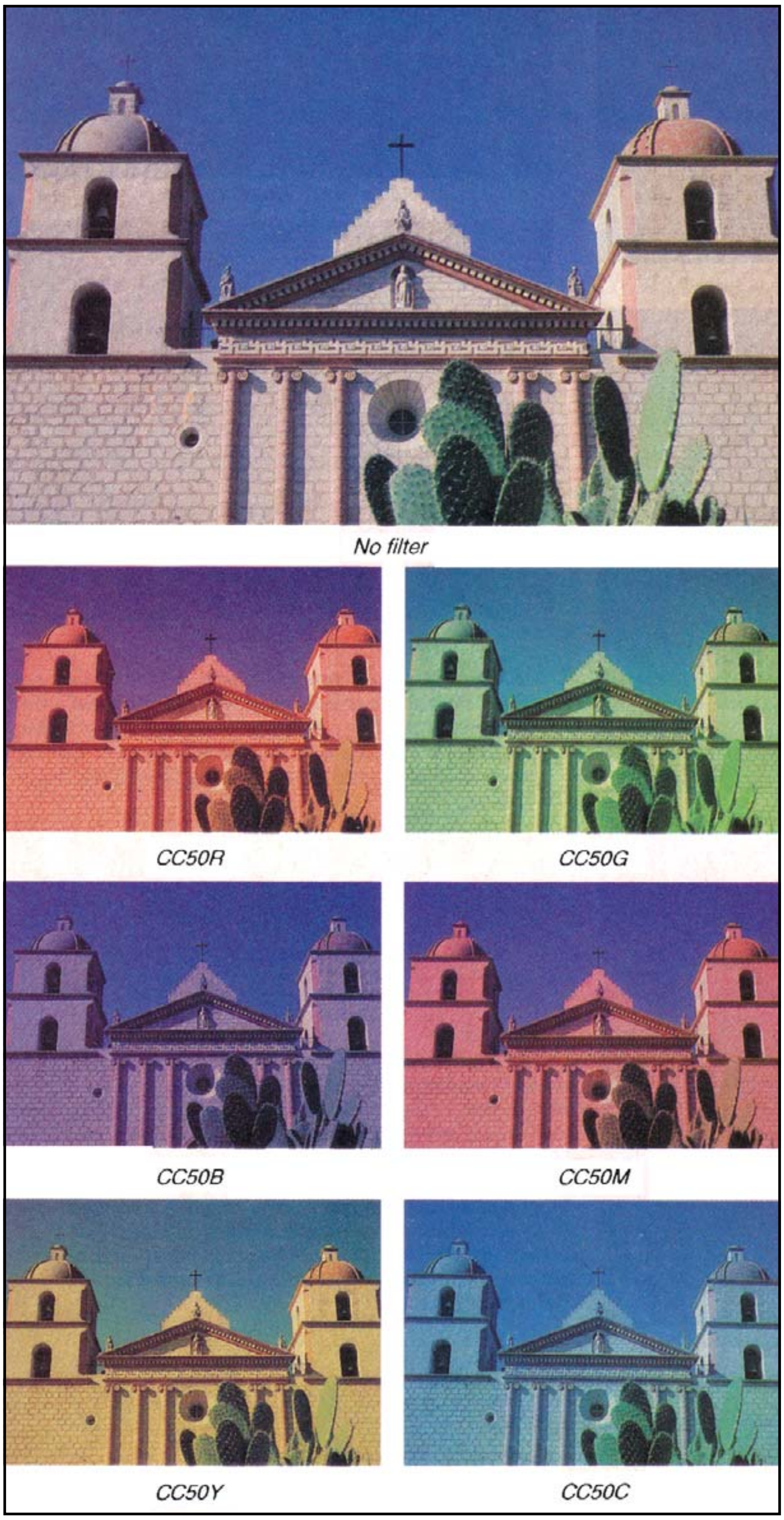
مهمة للغاية لأنها تعتبر من المراحل النهائية والأساسية في وضع الصورة السينمائية كما تخيلها المصور وفي أحسن ظروف ممكنة، ويقوم بهذه العملية فني في المعمل يرافقه مدير التصوير (الصورة ٢١٨).

من خلال كل ما سبق يقوم مدير التصوير بإمكانياته التقنية والشخصية بالتحكم في لون وكثافة الصورة، كما لاحظنا، ولكن مرة أخرى يكون المعمل السينمائي له الدور الأساسي في ذلك وبالطبع تحت رأي وسيطرة النظرة الفنية التي يريدها مدير التصوير والمخرج، وهذه الطرق والوسائل ستدخل تحت المعمل السينمائي لأنها تتم بداخله.

- **عملية التحميض الزائد**

وأقدم هذه الطرق دفع التحميض إلى معدل أعلى من طبيعته العادية حتى نحصل على صورة أكثر تشبعا بالألوان وأكثر دكانة، فمن المعروف أن مقرنات اللون تتفاعل مع كثافة هاليدات الفضة السوداء وتدكن معها، وعند دفع التحميض إلى زمن زائد سيزداد اسوداد الفضة وبالتالي دكانة اللون، وهي طريقة حاول الكثير من مديري التصوير العمل عليها في مراحل أولية من تواجد الفيلم الطرحي الذين يصورون عليه، ويقول مدير التصوير الأمريكي **بيل فراكر** في هذا الصدد «إن دفع الفيلم بالزيادة يؤثر على نتيجة الصورة المحمضة.. ومع ماركة فوجى يمكن أن يخطئ في استخدام فتحة واحدة للعدسة بدون مشاكل وتعوضها بدفع الفيلم في تحميض زائد قليلاً- من ناحية زمن التحميض- ولكن الفلسفة التي يتبعها المصورون عندما يطالبون بزيادة زمن التحميض في المعمل أي دفعه إلى أقصى الحدود، وتكون حجتهم أنه ليس لديه تعريض كاف لذلك فإنه يطلب دفع التحميض. في فيلم فوجى يجب أن تحسب كل شيء، إذا تحركت خلال فتحة واحدة ناقصة التعريض كان بها ولكن لا يمكن أن يكون النقص١/٤ أو ١/٢ أو ١ فتحة عدسة، أما بالنسبة لفيلم كوداك فإن لديك سماحية يمكن أن تلعب بها أما (فوجي) رفعليك أن تكون رقيقا بالكامل معه».

أما مدير التصوير الأمريكي **أوين رويزمان** وهو أصلا من الساحل الشرقي فقد استعمل **التحميض الزائد** كمؤثر لعجز التعريض في أحد أفلامه، واستعمله بعد ذلك في تأثير جمالي لواقعية الصورة وفي ذلك يقول في إعجابه بهذه الطريقة «أول فيلم بدأت فيه الإظهار الزائد كان فيلم «**الوصلة الفرنسية**» ولم أكن في الواقع قد قمت بأي إظهار زائد من قبل في أي فيلم، لأن كل خبرتي كانت في تصوير الإعلانات،كما



صورة ٢١٨ ماذا تفعل مرشحات التصحيح اللونى C.C فى الصورة.

قمت بتصوير فيلم لم يظهر للنور ولكنه كان مفتاحا رئيسيا لتجاربي في هذا المجال، بالنسبة لفيلم «**الوصلة الفرنسية**» كنت أحتاج لشكل كئيب أحتاج لخطوط داكنة أكثر، بمواقف بها القدر المتاح من الضوء، أسرع فتحة عدسة كانت عندي ٢,٣ وكنا نصور في وقت متأخر، وفي ضوء النهار ونحاول توفيقه مع منتصف فترة بعد الظهر وكان الوقت شتاء واليوم قصيراً، وكنا نقوم بالتصوير في محطات الأنفاق وفي مواقع كثيرة مختلفة، لذلك كنت أحتاج لاستغلال قدرات الفيلم الفوتوغرافية (أقصى درجة، وباستخدام أقل ما يمكن من الضوء قدر الإمكان، لذلك كان الإظهار زائداً في كل الفيلم وجعلته- أو بمعنى أصح كان- التعريض ناقصاً قليلاً، استخدمت كلا النوعين من التكنيك (التعريض الناقص والتحميض الزائد) وكانت النتيجة رائعة، فقلت لماذا أصور بالطريقة العادية؟ واستمررت في هذه الطريقة سعيدا بالنتائج على الشاشة. ولكن في فيلم «**ثلاثة أيام للكوندور**» مع المخرج **سيدني بولاك** تناقشنا طويلاً حول الشكل الذي سيكون عليه الفيلم على الشاشة، وقد طلب مني أن تبدو نيويورك واقعية.. ولكني لا أريد واقعية قبيحة لا بل أحبها واقعية جميلة وأضاف وأنا أكره التحميض الزائد، أحب صورة الفيلم غنية بالألوان، ولكني قمت بالإظهار في المعمل بالدفع الزائد لكل المشاهد الليلية، ولم أخبره، وعندما أعجب **بولاك** بالصورة أفهمته أن ذلك بالدفع الزائد في المعمل».

ويقول في ذلك مدير التصوير الإنجليزي **بيللي ويليامز** «أنا لا أحب التدخل كثيرا في التحميض، ولكني استخدمت في الماضي دفعا زائدا في التحميض وربما لازلت استخدمه إذا استدعي الموضوع استخدام هذه الطريقة، ولكن بشكل عام أعتقد أن التحميض القياسي أفضل الأشياء، ولكن في ظروف التحميض الزائد فإنك تحصل على نيجاتيف يرفع فية مستوى الضباب».

بينما مدير التصوير الأمريكي «**فيلموس زيجموند**» له رأي في ذلك «أنا قريب جداً من المعمل دائماً، أقوم باختياراتي وعادة أزيد التحميض في النيجاتيف بدرجة كاملة، لأنني اكتشفت أن هذا يزيد من وضوح حبيبات الصورة، وأنا أعرف حدود كل معمل والمدى الذي استطيع الوصول إليه بدون نتائج سيئة».

- **عملية الطبع الزائد**

وكذلك توجد طريقة أخرى في المعمل تعمل على التحكم في شكل ألوان الصورة وهي طريقة **الطبع الزائد** ويكون هذا خاصا فقط في طبع النسخ الموجبة (البوزتيف)

ويقول مدير التصوير **فيلموس زيجموند** في ذلك «أنا استخدم الضوء الزائد في الطبع من النيجاتيف إلى البوزتيف، حاولت بهذه الطريقة أن احصل على تفاصيل أكثر في الألوان الأكثر ظلية، وكذلك تفاصيل أكثر في مناطق الضوء العالية، نفس التنكنيك استخدمته في عدة أفلام وكان ملائما جداً وجميلا».

ولا يفضل كثير من مديري التصوير هذا الأسلوب في الطبع الزائد، لخطورته وربما احتاج دقة كبيرة.

- **طريقة الفلاشنج**

طريقة الفلاشنج Flashing أو التعريض المسبق للفيلم الخام، هذه الطريقة تقوم نظريتها على تعريض الفيلم الخام قبل التصوير أو بعد التصوير، إلى ضوء بسيط للغاية ذي مسحة لونية خفيفة، وبهذا يكتسب الخام المصور صفات هذه المسحة اللونية ويكون اختيار هذه الطريقة مناسباً لكبح الألوان وتقليل نصوعها ودرجة تشبعها، وهذه الطريقة يرفضها كثير من مديري التصوير لأنها تعطي غلاله مستمرة على الصورة في كل مناطق الظلال والإضاءة العليا.

- **زيادة نسبه الضباب الكيمائى**

وتوجد طريقة أخرى **لزيادة نسبة الضباب الكيميائي** Chemical Fogعلى الفيلم، فمن المعروف أن التفاعلات الكيميائية أثناء التحميض تنتج ضبابا على الصورة، ولذلك يوضع مثلاً بروميد البوتاسيوم بنسبة بسيطة لتقليل هذه الضبابية ولكن في هذا الأسلوب تعمل على ترك نسبة من هذه الضبابية على الصورة تعطي لها مذاقا خاصاً، هذا يختلف في إبدا ع كل مصور على حدة.

- **الاحتفاظ بنسبة من الفضة السوداء**

الاحتفاظ بنسبة من الفضة السوداء على الصورة الموجبة، Silver Retention والفضل يعود إلى مدير التصوير العالمي **فيتوريو ستورارو**، في حماسه وعمله بهذه الطريقة لأول مرة في معمل (تكنيكولور) بروما. وتقوم نظرية هذه التكنيك على أن حمام التبييض Bleachingالذي يتم فيه تحميض الفيلم الملون الموجب (البوزيتف) للتخلص تماماً من الفضة سواء سوداء تعرضت للضوء/ أو هاليدات لم تتعرض للضوء، ويبقى فقط بعد ذلك الصبغات اللونية، هذه الطريقة والتي تسمى ENR

تحتفظ بنسبة من الفضة السوداء على الصورة، وهنا اكتسبت الصورة في ألوانها درجة من دكانة الفضة المتواجدة على الصورة بنسبة معينة، ولقد قام ستورارو بعمل تجارب عديدة حتى توصل إلى نتيجة مرضية في ذلك ثم اتبعت هذه الطريقة معامل مختلفة بطرق مشابهة لطريقة معمل (تكنيكولور) وأطلق على هذه الطرق NEC و CCE و ACE وكلها تعمل على الاحتفاظ بنسبة من الفضة السوداء. وهذا يكبح الألوان بشكل كبير، ولقد كنت محظوظاً فقد شاهدت طرق تنفيذ هذا Contain التحميض ونسخا منه في معامل LTC في فرنسا ومعامل Fotokem في هوليوود، وإن كانت هذه الطريقة لم تستعمل عندنا في مصر حتى الآن.

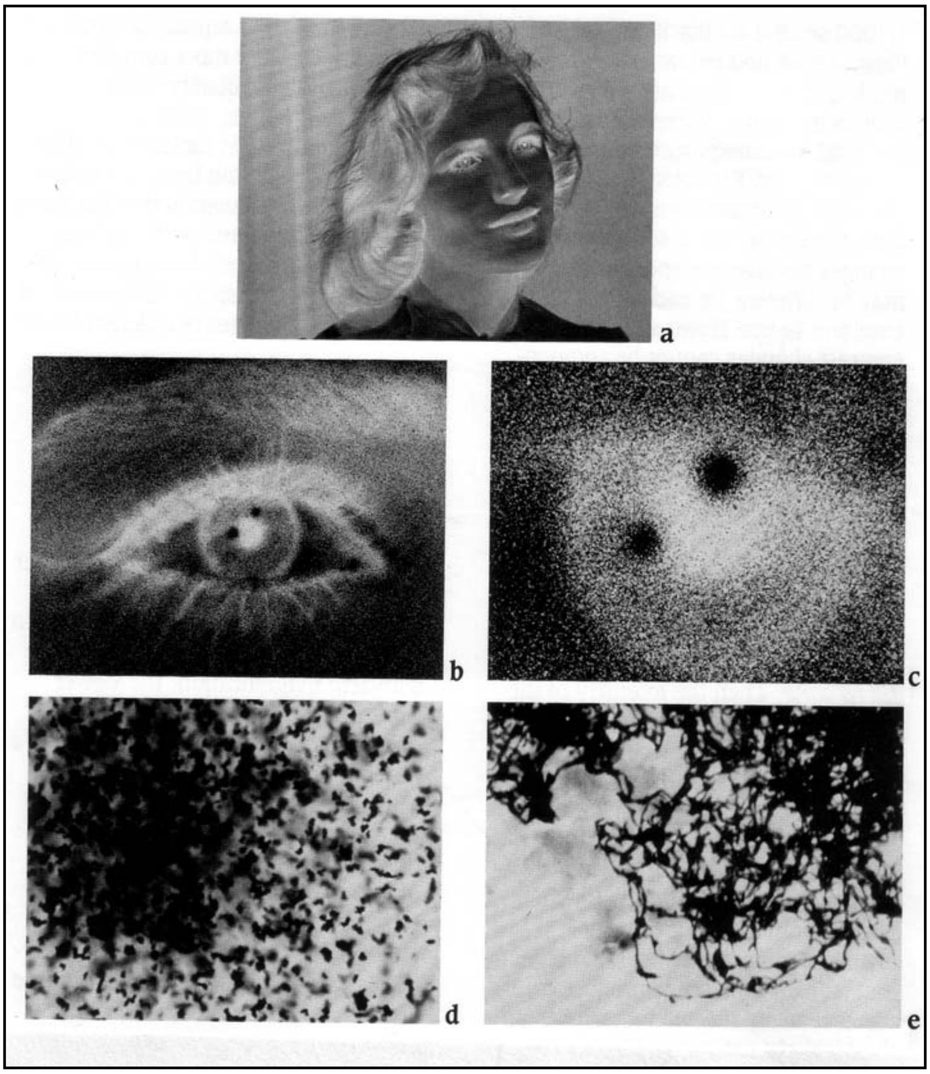
هذا الأسلوب والتكنيك في الطبع جعل للفضة السوداء ظلالا ومناطق سوداء على الألوان، وجعل التحميض مع التصوير السينمائي بكل إمكانياته مثل الريشة في يد الفنان التشكيلي يستطيع مدير التصوير به أن يرسم الوانه بحرية أكثر على الشاشة (الصورة ٢١٩).

- **المركبات الكيمائية**

وطرق أخرى في تركيبات بعض المركبات الكيميائية في تحميض الفيلم، تعطي طرقا مختلفة لتأثيرات في الصورة، ويعتبر كل معمل من أسراره هذه التركيبات الابتكارية، وكلها تعمل على التحكم في درجات تشبع وكنه اللون والمسحة الفنية المرغوبه.

- **جوت ال ٧٠ مللى**

أغلب الأفلام الأمريكية تصور بأفلام مقاس ٧٠ مللي ثم تصغر بعد ذلك في الطبع إلى ٣٥ مللي، وهذا يعطي للصورة جودة كبيرة لأنها ستحصل على حبيبات أكثر وبنسبة جودة زائدة ٥٠٪، ولقد ظهر من سنوات قليلة أفلام سوبر ٣٥ مللي وهي نفس الأفلام التي تستعملها ولكن شباك التعريض في الكاميرا أصبح أكثر اتساعاً بحيث يدخل في حدود الكادر مكان الصوت وجزء علوي وسفلي من الخط الفاصل بين الصور، وهذه الزيادة في النيجاتيف فقط وتصل الجودة فيها إلى ٣٠٪ عند الطبع على البوزتيف بالتصغير على شكل الكادرات المعتادة في مقاس ٣٥ مللي، وهذه إحدي طرق التطور في جودة التحكم فى صورة الأفلام مقاس ٣٥ مللى.



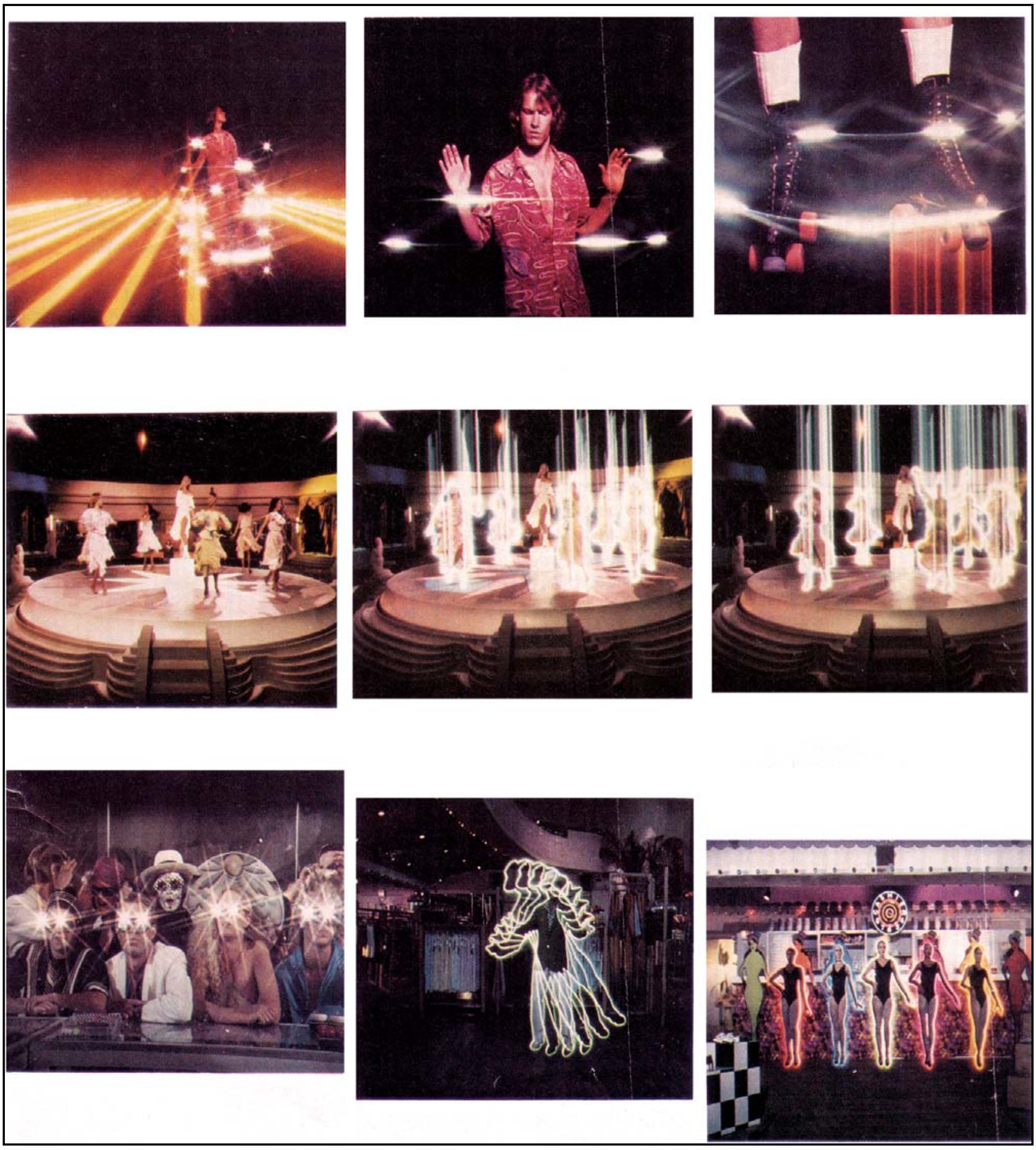
صورة ٢١٩ أساس الصورة الفوتوغرافية هاليدات الفضة التى تسود بعد تعريضها للضوء وتحميضها. والخمس صور تكبر الفضة السواء لخمس مراحل .

• لوحة الارشاد الملونة

لوحة الإرشاد الملونة، توجد لوحة إرشادية بها كل الألوان الأساسية والمكملة والأبيض والأسود والرمادي يقوم مدير التصوير بتصويرها بدأ في أي بكرة فيلم جديدة يقوم بوضعها في الكاميرا في ظروف إضاءة طبيعية، حتى يسترشد المعمل في ضبط الألوان عليها، بحيث لا يتدخل في التأثيرات اللونية المختلفة التي يقوم بعملها مدير التصوير وتسمى هذه اللوحة باسم تجاري (لي لي) Ly Ly.

٥- الألوان فيما بعد التصوير

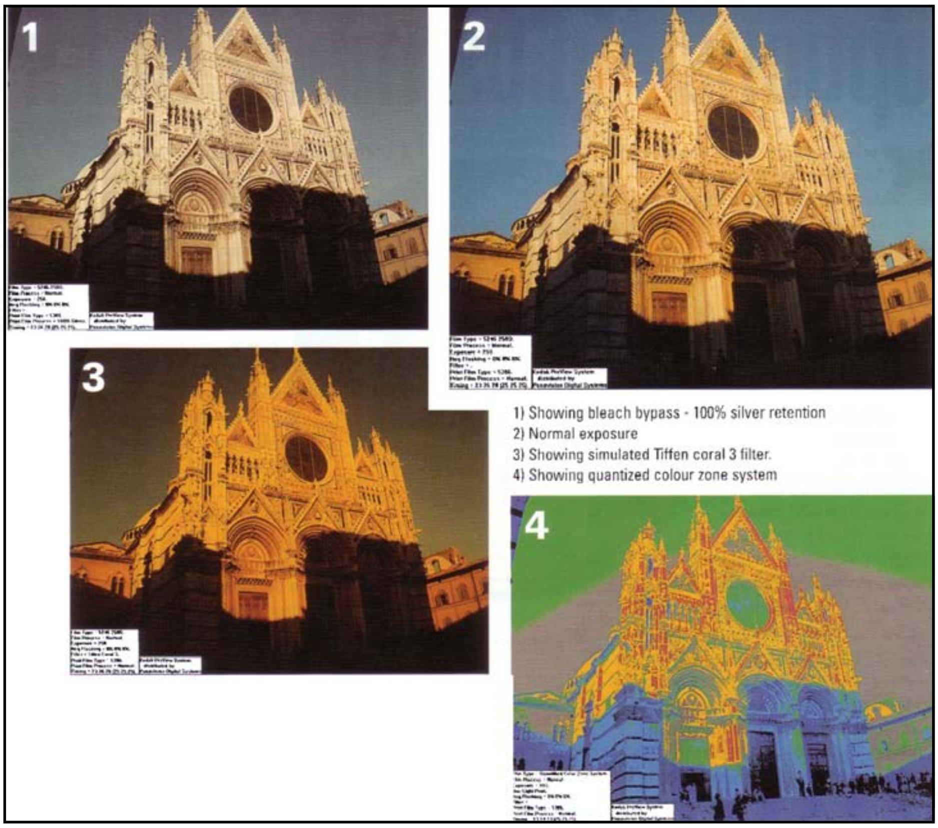
يقال في أثناء التحضير ثم التصوير للأفلام بالولايات المتحدة الأمريكية بأنهم في مرحلة Production الإنتاج، ثم بعد ذلك في مرحلة المونتاج وما يشملها أحيانا من خدع بصرية أو صوتية أو خلافه بأنها مرحلة ما بعد التصوير Post Production، ولكني أسميت هذه المرحلة بالعربية مرحلة ما بعد التصوير لسهولة فهم غرضها الحرفي في بلادنا، وهذه المرحلة التي تبدأ بعد مرحلة التصوير الفعلي للفيلم، كان يحدث فيها بخلاف المونتاج للصورة والصوت والموسيقى والأعمال المعملية، بعض من الخدع البصرية أو المؤثرات وكمثال على ذلك فيلم «**قصة الحي الغربي**» West Side Story وهذا ليس حصراً ولكنه كمثال، إذ دخلت بعض الخدع الخاصة في مزج (**ناتالي وود**) ماريا وهي ترقص في ورشة الخياطة لصديقة أخيها (**جورج شاكيرس**) إلى الحفلة في جو لوني دافئ أحمر وتستمر الحفلة الراقصة بعد ذلك، ويحدث بها مثل هذا المؤثر عدة مرات، هذا المثال للتدخلات المحدودة التي تحدث في الأفلام والفيلم أنتج أوائل الستينيات من القرن الماضي، ولم تكن التدخلات في ما بعد التصوير إلا بشكل محدود لمؤثرات في أغلبها بصرية مهمة لأحداث الفيلم وبصفة بسيطة، إلا في الأفلام التي تتطلب خدعا ومؤثرات كثيرة فيخطط لها من البداية في مرحلة الإنتاج تنفيذ هذه الخدع مع التصوير بكل الوسائل المتاحة، وربما النقلة النوعية التي حدثت بعد ذلك .. مثلاً فيلم «**زنادو**» والذي أنتج في أوائل الثمانينيات



صورة ۲۲۰ لقطات من فيلم «زانادو» xanadu (١٩٨٠) وهنا تم التدخل بعد التصوير بالوسائل المتوفرة والخدع في المعمل البصري .



صورة ٢٢١ أحد أنظمة التحكم فى التباين والألوان فى السوفت وير .



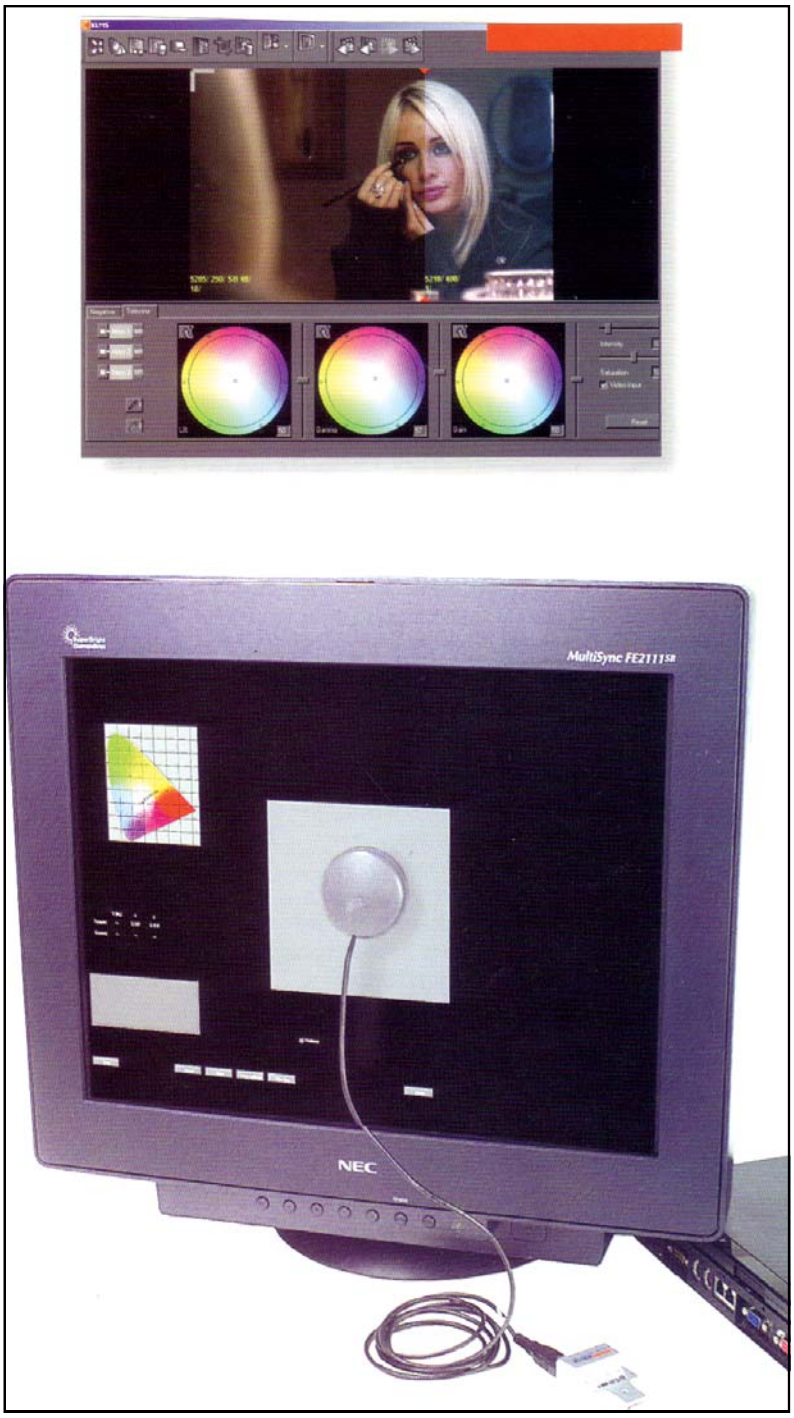
صورة ٢٢٢ أحد الأنظمة التى تعمل على تغير ألوان الصورة من شركة كوداك ويسمى هذا النظام preview.

١- الصورة لم تحذف منها الفضة السوداء بالكامل

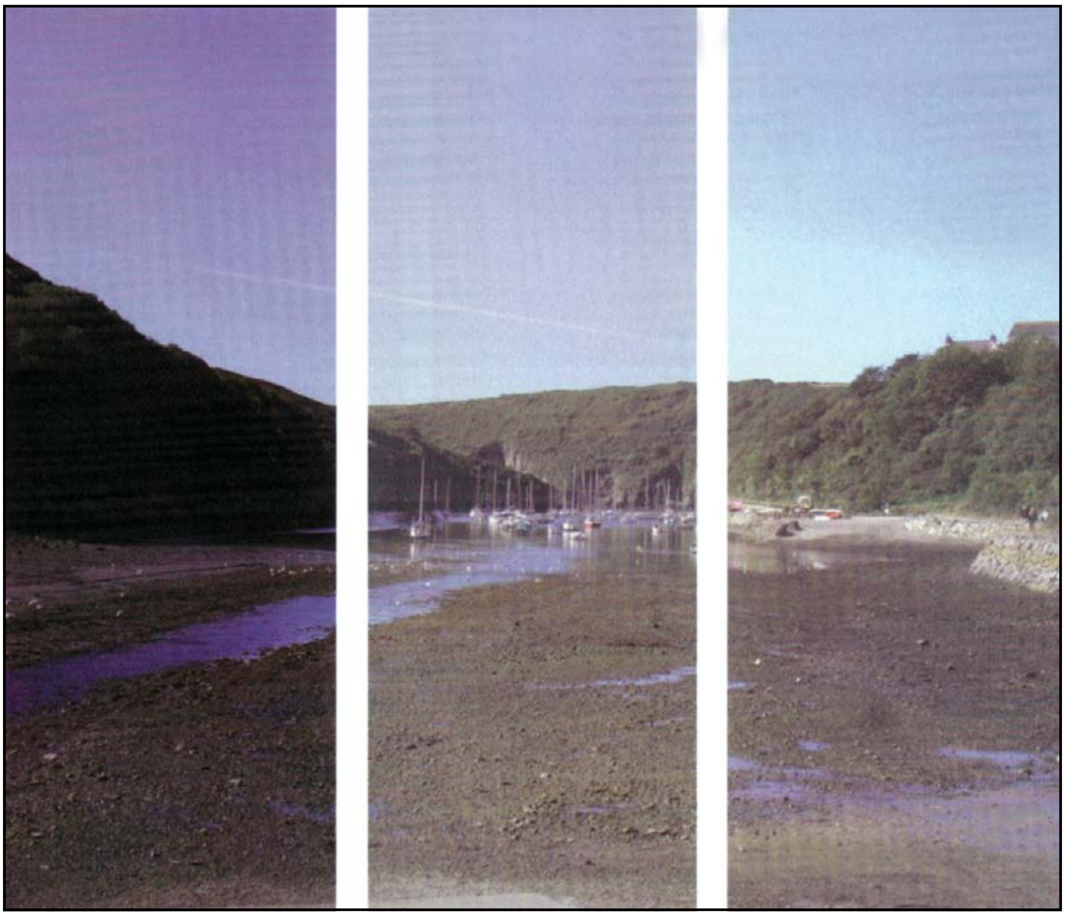
٢- الصورة بشكلها الطبيعى .

٣- الصورة بتأثير مرشح من نوع تيفن المسمى «كورال ٣».

٤- الصورة بتأثير يسمى «نظام منطقة اللون» وهو تأثير تشمسى .

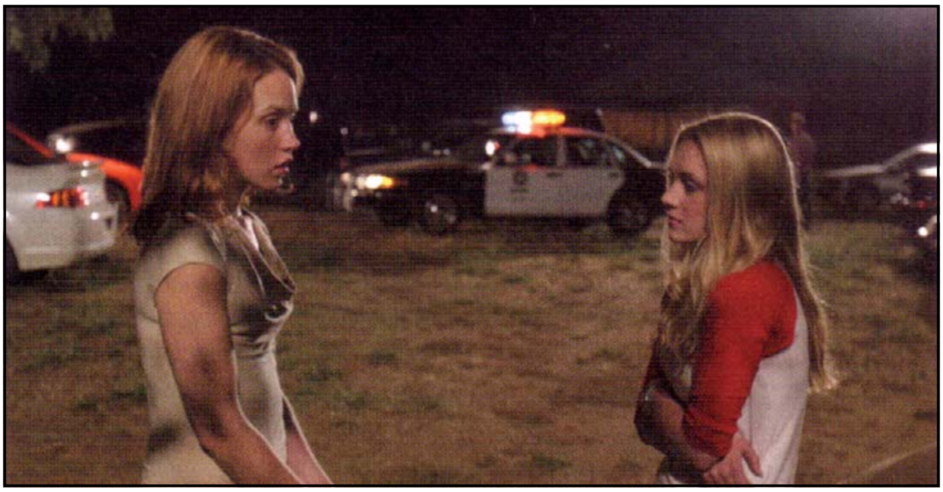


صورة ٢٢٣ أحد أنظمة التحسين فى بناءالألوان من شركة كوداك .



صورة ٢٢٤ التغييرات التى يمكن أن تحدث فى الصورة السينمائية مع الأنظمة المستعملة فى الألوان والتباين فى السوفت وير .

(صورة٢٢٠) اعتمد بشكل كبير وأساسي على مرحلة الخدع العديدة التي في مرحلة الإنتاج وما بعد الإنتاج، وكان الفيلم بداية خير لمثل هذا العمل المكثف في الـ Post Production، وحقا إن أغلب المؤثرات كانت بصرية وليس بالكمبيوتر بعد في هذه المرحلة، وإن كان هناك بدايات استغلت هذا الاختراع بصورة بسيطة. ولكن في مرحلة التسعينيات أصبح العمل في هذه المرحلة التي هي بعد التصوير تعتمد بشكل كبير على العمل على برامج الكمبيوتر جرافيك العديدة في كافة فروع الخدع وهذا فتح مجالاً كبيراً جداً لتطور هذا الفرع في السينما، كما نلاحظ في ذلك الهوس بالخدع في الأفلام الأمريكية بالذات، كما أن أصبحت الألوان التي صور بها الفيلم وقام مدير التصوير بعملها سواء في التصوير أو المعمل يعتمد كذلك على مرحلة ما بعد التصوير، ولقد أوجد ذلك في البداية كما شاهدت بنفسى عام ٢٠٠٠ في هوليوود بلبلة من كثير من مديري التصوير للتدخل الجرافيكي في تغيير معالم الألوان والشكل العام للصورة كما سنعرف لكن تم الاتفاق الآن على هذه التغيرات من البداية بحيث يكون لمدير التصوير رأى أساسي فيها وليس لمنفذ إبداع الجرافيك والمونتاج مثلا فقط.



صورة ٢٢٥ أ– الصورة الأصلية قبل التدخل تميل للون الأحمر .



ب– الصورة النهائية بعد التدخل فى ما بعد التصوير وقد تغير أصل اللون إلى الزرق كما تغير التباين قليلاً للحصول على الإحساس البارد المحيط بالحدث .



صورة ٢٢٦ أ- الصورة الأصلية قبل التدخل من فيلم «فريدا» .



ب- الصورة النهائية بعد التدخل وأعطاء تأثير وكأنها رسم على الصورة السينمائية .



صورة ٢٢٧ أ- الصورة الأصلية قبل التدخل وتعريض صحيح .



ب- الصورة النهائية بعد التدخل وتغيير كامل فى التباين والألوان ودرجات النصوع .



صورة ٢٢٨ الصورة تشرح تغيير اللون وكذلك عمل خط فاصل لطرح جزء من الصورة وأضافة شيء جديد بدل هذا الجزء المطروح .

وتقوم هذه العملية بإدخال المشاهد التي سيجري عليها تعديل الألوان إلى برنامج (السوفت وير) Software، وهذا البرنامج وغيره من البرامج المستمرة في الظهور والتداول باستمرار تحدث تغييرا في أصل اللون HUEودرجة نصوعه Brightness وتشبعه Saturationوكذلك في المظهر Texture، كما تقوم برامج أخرى في اقتطاع أجزاء من الصورة وإضافة أشياء أخرى أو ألوان غريبة بها، وبهذا أصبح اللون المصور الأساسي يمكن أن يكون بعيداً عن الحالة النهائية التي ستكون عليها الصورة السينمائية بعد هذه التدخلات .

بل إنه في كثير من الاحتراف الفني يمكن أن يغير شكل اللون بالكامل أثناء التصوير الجرافيك وهذا ما حدث مع مدير التصوير **فيتوريو ستورارو** في فيلم «**تانجو**» Tangoحيث كانت التغيرات اللونية بالكامل بالفيلم عن طريق الجرافيك وبرامج (السوفت وير)، ولقد حصل على جائزة الإبداع التقني من مهرجان كان لهذا الذي فعله في الفيلم من تغيرات لونية جرافيكية ،كما أن الأعمال الجرافيكية نستطيع بها ترميم الصورة السينمائية وجعلها جديدة وجيدة الألوان والتباين مرة أخرى عن طريق إعادة بنائها وطبعها بجودة الـ ٤ Kالرقمي وبهذا أصبحت الألوان يمكن تغييرها بشكل كبير وعمل تأثيرات بها عديدة بعدما تم تصويرها وفي مرحلة العمل على الكمبيوتر جرافيك (الصور من ٢٢١ إلى ٢٣٤).



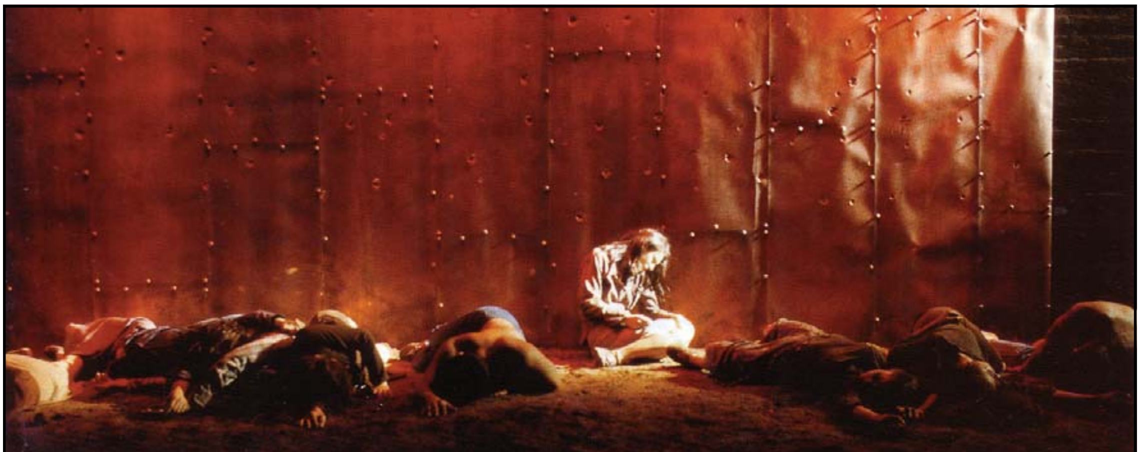
صورة ٢٢٩ لقطة من الفيلم الفرنسى «إيميلى» وهو من الأفلام التى تغيرت بها طبيعة الألوان بشكل كبير فى مرحل ما بعد التصوير .



صورة ٢٣٠ المخرج كارلوس ساورا أمام المونيتور أثناء تصوير فيلم «تانجو» ونلاحظ أن الخلفية المصورة برتقالية اللون وقد تم تغييرها إلى اللون الأزرق السيان بالجرافيك أمامه داخل شاشة المونيتور .



صورة ٢٣١ تغير الألوان المباشر فى فيلم «تانجو» بالجرافيك .



صورة ٢٣٢ الألوان المتغيرة فى فيلم «تانجو» .



صورة ٢٣٣ تداخل لونى كامل فى الصورة فى أجزاء زرقاء وأجزاء حمراء لإعطاء هذا الجو الساحر فى فيلم «الطاحونة الحمراء» .



صورة ٢٣٤ أ– معالجة النيجاتيف عن طريق الجرافيك برفع التباين وتصحيح الألوان .



ب– الصورة النهائية وقد أصبحت جيدة عن طريق رفع كفاء تها فى الجرافيك إلى 4 k من ناحية التباين والألوان وتشبعها .

٦- الألوان في الأفلام الآن

لقد استخدمت السينما منذ بدايتها الألوان كما نعلم، بالتلوين اليدوي للإطار الواحد تلو الآخر، ومنذ ذلك الزمن وحتى الآن حدث التطور المدهش للألوان ومفاهيمها، وفي نهاية الكتاب أحب أن أضع الاستعمالات المختلفة للألوان في الأفلام، مع العلم بأنه ربما يمكن استعمال أكثر من استخدام في الفيلم الواحد، حسب رغبة صانعيه وطريقة تفكيرهم وإبداعاتهم الشخصية، وليس في ذلك قانون أو نظرية.. كما لاحظنا سابقاً في هذه الدراسة، ولكن هناك حس وفن وعاطفة تحرك هذا الفيض على الشاشة السينمائية، وكثير من السينمائيين يلعبون على اللاشعور واللاوعي في تأثير اللون، بحيث يكون موجوداً بقوة كمنبه لأحداث ستأتي أو ينبئ بشيء ما وعموما فلنقرأ أو نرى على الشاشة حصراً لهذه الاستعمالات .

- **تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية**

يتم تصوير الألوان في هذه الحالة كما هي موجودة في الواقع والحياة، وفي الأماكن الحقيقية وبدون أي تدخل من مدير التصوير أو المخرج أو أي صانع في الفيلم، وهنا تصبح الألوان الموجودة على الشاشة هي نقل للألوان الموجودة في حقيقة اللقطة، وبشكل صادق وثائقي، مثل كل الأفلام التسجيلية الوثائقية، وربما أشهرها تاريخياً في بداية استعمال ألوان (أجفا) الملونة، التسجيل الذي حدث



صورة ٢٣٥ ألوان الحوائط والملابس تفرض حالة ما من الشعور .



صورة ٢٣٦ حالة أخرى يفرضها اللون على الحوائط والملابس .

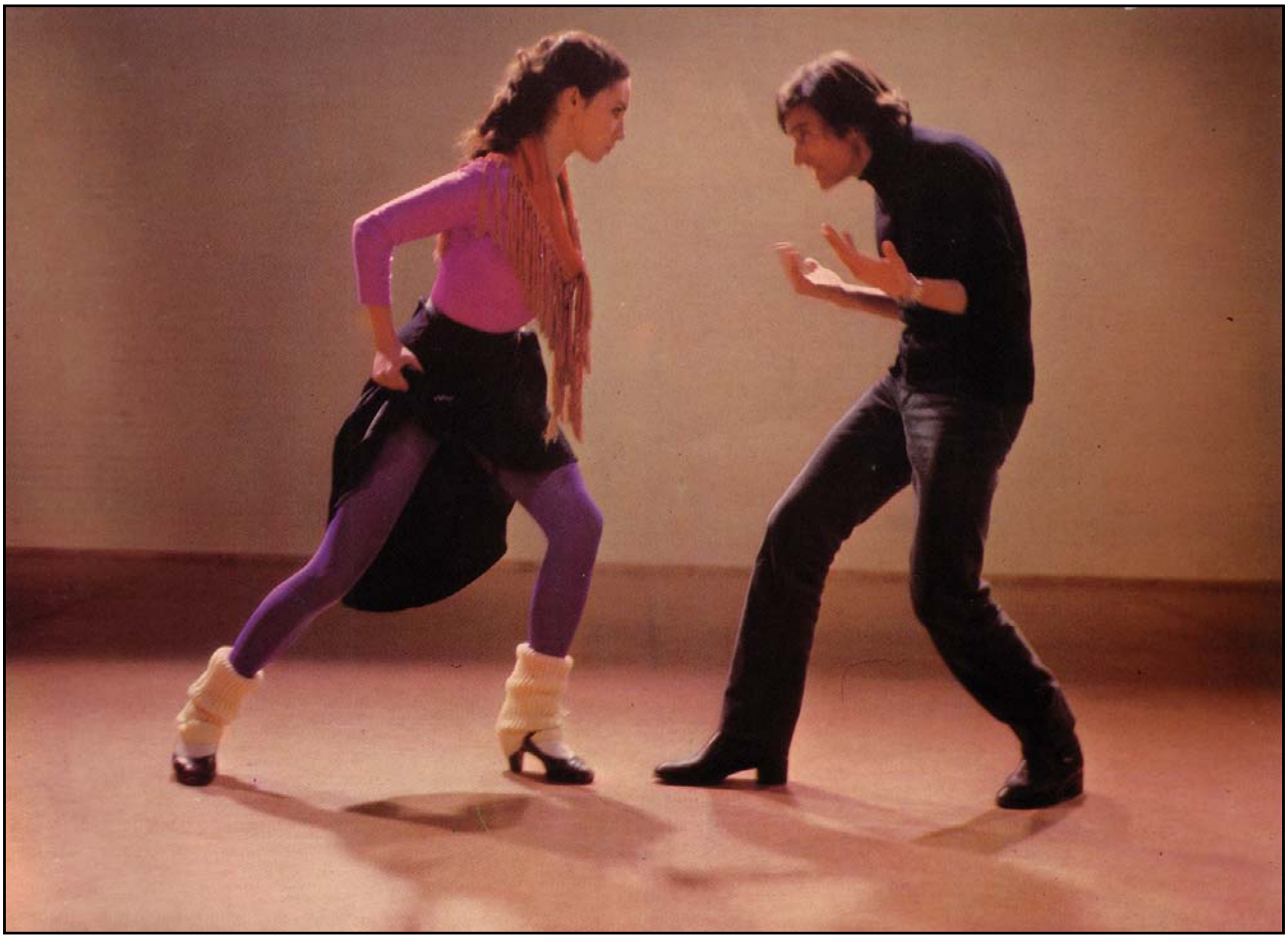
لإنجازات النازية في ألمانيا وزيارات هتلر كما كانت بعض أحداث الحرب العالمية الثانية وبالذات في المحيط الهادي تصور بألوان إيستمان الأولية العكسية، وفي كلتا الحالتين، كانت الألوان نقلا صادقاً للواقع برغم كل القصور الذي كان موجوداً في صبغات هذه الفترة من تصنيع الخام الملون، وإذا رجعنا إلى الصورة رقم ٢٠٩ في هذا الباب وتحت عنوان «التحكم في لون الصورة» سنجد أن غاية المراد من شركات تصنيع الفيلم الخام، هو نقل ألوان الحياة والطبيعة والناس كما هي بدون تدخل بأي شكل.

- **تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية ولكن بتدخل بسيط من صانعي الفيلم**

وهنا الألوان في الفيلم لا تختلف كثيرا عن الأسلوب الوثائقي الواقعي السابق، ولكن هنا يتدخل مدير التصوير أو المخرج أو منسق المناظر، كمنسق عام في اختيار أو تبديل ألوان معينة، لتلائم التناسق اللوني أو الزمني أو المكاني أو حتى النفسي، وفي هذه الحالة يكون التدخل قليلاً وبسيطاً، وغير مؤثر بشكل كبير كحدث لوني، ولقد استعملت أنا شخصياً كمدير تصوير في أفلام كثيرة اللون كمؤثر تعبيري في كثير من مشاهد أفلامي الملائمة أحداثها مع طبيعية اللون المستخدم، لإيضاح المزيد الرجاء الرجوع إلى مؤلفي «**تجربتي مع الصورة السينمائية**» الجزء الأول، الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة– مارس ٢٠٠٤–، مثل هذا التدخل اللوني يلائم بقدر المستطاع التصوير والعمل في الأماكن الحقيقية مثل الشقق والفيلات والمحلات العامة، وكذلك داخل الديكورات المصنعة بالاستوديوهات. في كثير من هذا التدخل اللوني يكون هدفه التناسق بين الألوان فقط وبدون أي ارتباطات أخرى أكثر فهما أو عاطفة (الصور ٢٣٥/٢٣٦/٢٣٧).

- **تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية ولكن بتداخلات لونية بنائية مؤثرة في الدراما لبعض الألوان:**

هنا ستكون الألوان مثل السابق الألوان الطبيعية موجودة، ولكن هناك ألوان خاصة منفردة تفرض وجودها مع الأحداث الدرامية الأكثر ديناميكية، مثلا في لون الملابس أو الحوائط أو كضوء ذي خاصية لونية معينة، أو في أي أكسسوارات في الصورة، وربما كمثال بديع يجب شرحه ما حدث لونياً من هذا المنظور في الفيلم الأمريكي «**الجمال الأمريكي**» American Beauty للمخرج **سام مينديس** ومدير



صورة ٢٣٧ اللون يهاجم اللون الأكثر سيطرة لونا البنفسجى والماجينتا فى ملابس الراقصة أكثر ديناميكية، من فيلم «كارمن» لكارلوس ساورا (١٩٨٣) .

التصوير **كونراد هال** الذي حصل في هذا الفيلم على جائزة الأوسكار، أحسن تصوير وحصل الفيلم كذلك على أحسن فيلم، وأحسن مخرج وأحسن ممثل للبطل رجال الممثل **كيفن سبيسي**، وكذلك على أحسن سيناريو مكتوب للسينما **لألان بال** وهو إنتاج عام ١٩٩٩ .

وهو فيلم اجتماعي عن الحياة الأمريكية، عن أسرة مفككة تحاول محاولات متعددة في حياتها لرأب الصدع، الزوجة تافهة وثرثارة والابنه تعيش عالمها هي والابن الذي يهوي التصوير بالفيديو، ورب الأسرة بطلنا يعاني من أزمة منتصف العمر الذكورية مع مشاكله في العمل ومع منزل وجيران يزيدون من همومه، في كل ذلك هناك منبه لوني استغل من فناني الفيلم لإنعاش حالة البطل في اللاشعور ومع حلم اليقظة الذي يعيشه في لحظة أمل، حين يتخيل حبه أو علاقته الجنسية غير الواقعية مع صديقة ابنته الشابه الجميلة، وأرجو أن نراجع مع التحليل الست صور المرافقة من (الصور من٢٣٨ إلى ٢٤٢)، اللون الأحمر الوردي ضمن مفردات



صورة ٢٣٨ أمام باب المنزل والمدخل باللون الأحمر والنوافذ بالأزرق واللون خلفة هو الأبيض، من فيلم «الجمال الأمريكى» .



صورة ٢٣٩ أرهاصات لونية حمراء فى ملابس الممثل: غطاء الرأس والرداء .


صورة ٢٤٠ البطل غير مهتم بثرثرة زوجتة يشاهد التليفزيون ونلاحظ الورد الأحمر أمامه وهو حالم .


صورة ٢٤١ المشهد المتخيل للقاءة مع صديقة أبنته الجميلة ومازالت الورود الحمراء تحيط بها .



صورة ٢٤٢ مشهد القتل حيث اللمبة الحمراء والسيارة الحمراء والجو الأحمر الواقعي .



صورة ٢٤٣ لقطة من فيلم «المدمر ٢ » واللون الأحمر والأصفر يشكلان إحساساً بعدم طبيعية الحدث ويجعلان الصورة مستفزة.



صورة ٢٤٤ لقطة من فيلم «إبنة رايان»، أستغلال ألوان الطبيعة الزرقاء والصفراء والملابس البيضاء لإعطاء شعور بالسكينة .



صورة ٢٤٥ لقطة من فيلم «فريز» واستعمال اللون الأزرق مع مسحة من الأحمر فى إضفاء جو الحب .

خدمت الصورة بطريقة لا شعورية، وجعلت العين تتعود عليها بالذات مع كل أحداث الفيلم، أمام باب منزله وخلف باب المنزل وردي، بعكس باقي نوافذ المنزل التي هي زرقاء باردة وحولها الأخضر الزرعي وبيت جدرانه الخارجية بيضاء مفتوحة لكل تدخل لوني.. أن أمكن، حتى في مفردات ملابسه يوجد اللون الوردي هذا، وفي استرخائه في المنزل منفصلاً عن واقعه وحالة زوجته المعذبة الثرثاره نجد أن أمامه اصيصا من الورد بذلك اللون المتداخل مع حالته التي لاحظناها سابقاً في مفردات ليس غريبة عن عيننا الآن، وأن ملابسه هي الأخرى أقرب إلى درجات الألوان الدافئ عكس زوجته التي ترتدي درجة من اللون الأزرق المزعج، التخيل لمنظر الشابة العارية في بحر من الورود الحمراء، واللقاء الأكثر اقتراباً معها في الحمام، وبرغم كل هذا الخيال إلا أنه دفعه إلى ممارسة الرياضة والبدء في شد عضلات جسده مرة أخرى، مما يلفت نظر جاره الذي يعتقد خطأ أنه يمارس الشذوذ مع ابنه فيقتله، في مشهد القتل لم نتخل عن اللون الأحمر، في مفردات الصورة في لمبة السقف وانعكاس ضوئها على بطلنا وفي السيارة خارج المأرب، فهنا العلاقة اللونية الحمراء الوردية من أول الفيلم هي علاقة ساخنة دافئة مع الأحداث، قاتلة صادمة مع النهاية. هنا اللون يكون في الصورة مؤثراً ومنبها وفاعلاً حتى إذا كان مختلف الهدف.. الأول عاطفي جنسي والثاني عنيف قاتل.

● **استعمال تأثيري انطباعي**

وهذا الاستعمال منتشر بكثرة في السينما حين تستغل القيم اللونية المتعارف عليها عبر تاريخ البشرية بالمفهوم الانطباعي للألوان وارتباطها مثلا بالخير أو الشر والحياة العامة، ويكون التطبيق مباشرا مثل استخدام الألوان الحمراء الدافئة في أحاسيس ومضامين العنف والجنس والدفء والحب والشهوة والحرائق إلى آخره، بينما يكون المرادف للألوان الباردة الزرقاء بالذات أحاسيس البرودة والموت والصمت والألم والرعب إلى آخره، بينما يكون اللون الأخضر مرتبطا بهدوء الحياة والبهجة والجمال إلى آخره، وفي هذه الحالات نجد أن قيمة اللون هنا أصبحت ترجمة للمعنى المتعارف عليه، ويكون الاستعمال الأغلب هنا عن طريق صنع الصورة بالكامل بلون واحد، أو تشكيل أغلب مفرداتها من لون واحد، كما حدث مثلاً في فيلم «**رجل وامرأة**» **لكلود ليلوش**– انظر ثانياً في الباب الثالث– كصبغات تعطي انطباعات لأجزاء من الفيلم تعبر عن الحب أو القلق أو الفتور وهكذا (الصور من ٢٤٣ إلى ٢٤٦).



صورة ٢٤٦ لقطة من فيلم «أحاسيس ومشاعر» وهنا سيادة اللون الأخضر واضحة بين السيدتين بالملابس المتناقضة .

- **استعمال نفسي (سيكولوجي):**

هنا يمكن أن يطوع مفهوم الألوان مع الحدث والفعل الدرامي بحيث يصبح أكثر إيجابية، ولا يمكن الاستغناء عنه لأنه جزء أساسي مكمل للأحداث، حيث إن تطور الدراما في القصة السينمائية أي في الفيلم يحتاجه وليس إضافة لزيادة التأثير أو الانطباع، بل يبقى هنا هدفا مستقلا ينقلنا لحالة مرتبطة ليس بمفهوم اللون فقط، ولكن بحالة الموقف والشخصية الدرامية اللحظية في الفيلم، وليس شرطاً أن يكون اللون بمفهومه المتوارث المعتاد، كما في السابق، بل ربما يكون له مفهوم آخر أو عدة مفاهيم أخرى يأخذها من تطور الأحداث، وربما كان مناقضا لهذه المفاهيم، ولكنه في النهاية يخدم دراما الحدث في الفيلم، أفلام مثل «**الصحراء الحمراء**» و«**تكبير**» و«**نقطة زبرسكي**» لأنطونيوني أو «**ظل الأجداد المنسيين**» لبرادجانوف، أو أفلام ستانلي كوبريك مثل «**عيون ترى باتساع**» أو «**البرتقالة الآلية**» وكلها أمثلة تبين هذا الاتجاه، كما يدخل كذلك التأثير الفسيولوجي كألوان على الجسد في كثير من المعالجات الفيلمية، انظر الصور في «**قوة تأثير اللون في السرد الدرامي للفيلم**».



صورة ٢٤٧ لقطة من فيلم «شارلى ومصنع الشيكولاتة» ألوان مبهجة جميلة للأطفال .



صـورة ٢٤٨ لقطة من فـيلم «شـارلى ومصنـع الشيكولاتة» حتى فى الصراع والحركة تكون الألوان للطفل نقية ومبهجة .



صورة ٢٤٩ لقطة من فيلم «إكس مان ٢» الغرابة فى لون الوجة ودرجة إزرقاقه المعدنية تعطى شعوراً بالرعب وعدم الراحة والاستغراب .

● اللون كهدف جمالي

حقاً، إن كل استعمالات الألوان في الفيلم السينمائي تبحث أو تتجه إلى الجمالية بشكلها العام وهذا منطقي، ولكني هنا أحدد وأتكلم عن هدف أوحد ومسيطر ويشد الأبصار والألباب ويكون الإبهار هو أسمى أهدافه، وتكثر ذلك الاستعمالات بالذات في تصوير وإخراج واستعمال الألوان في الأفلام الغنائية والاستعراضية، وربما أكبر الأمثلة على ذلك الأفلام الغنائية الاستعراضية للممثلين **جين كيلي** و**أفريد ايستير واستر ويليامز** وأنواع مثل أفلام «**صوت الموسيقى**» أو **الطاحونة الحمراء** أو «**شيكاغو**» وأيضا الأفلام الهندية العديدة التي تفرط في جماليات الألوان في استعراضاتها المتعددة، وكما يقال أن الهند بألف لون، لأن الألوان جزء أساسي في العقيدة هناك.

● ألوان أفلام الأطفال

يحب الأطفال الألوان الأولية نقية وصريحة، مثل ألوان الرسم التي يستعملونها، ولذلك معظم أفلام الأطفال ما عدا سلسلة أفلام «**هاري بوتر**»، تكون الألوان فيها نقية

وصريحة ومبهجة ودائما ألوان مفرحة، وهذا ما يحدث كذلك مع أفلام الكرتون الموجهة لهم ، وكمثال على هذه الأفلام فيلم **«كيف سرق الرجل المخضر الكريسماس»**؟ إنتاج عام ٢٠٠٠ How the Grinch Stole Chrishmas وفيلم «**شارلي ومصنع الشكولاته**» إنتاج عام ٢٠٠٥ .Charlie and The Chocolate Factory

وهي أفلام يطبق صانعوها هذه السيكولوجية اللونية مع الطفل. انظر الصور (٢٤٨/٢٤٧)، وهذه الألوان وقوتها وصراحتها تشبه ألوان المذهب التأثيري والاهتمام بألوان الطيف ونقائها.

- **اللون هدف خيالي (فانتازي)**

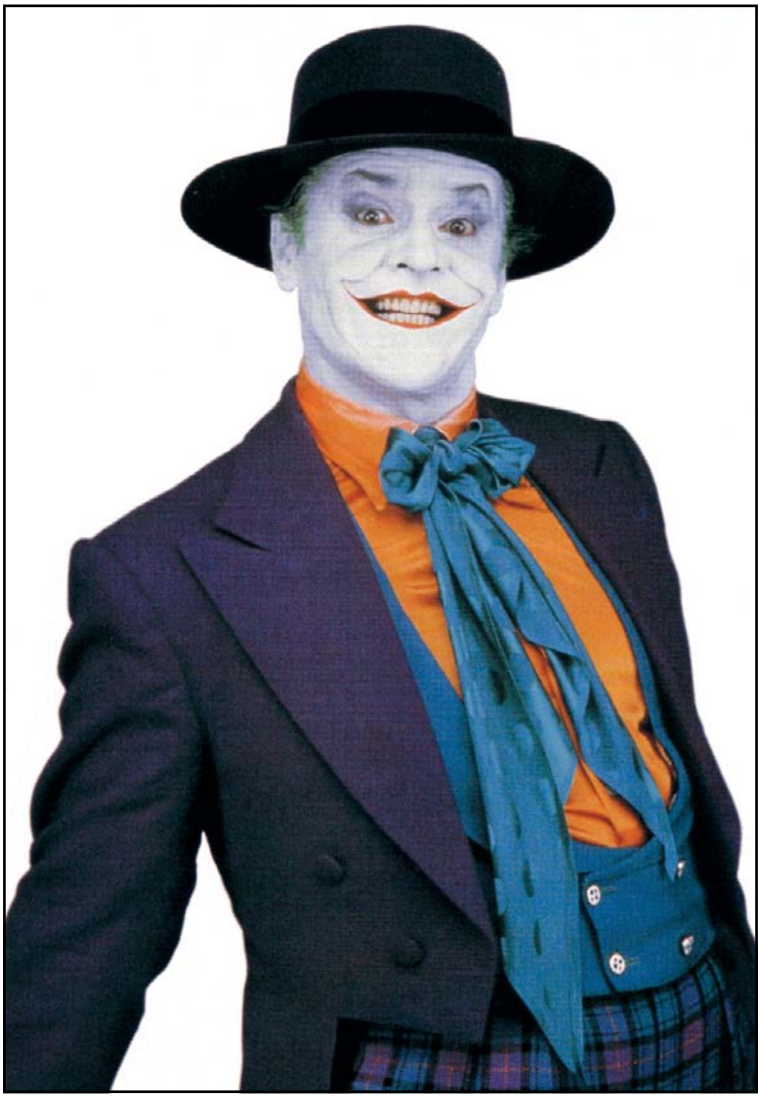
يكون للون هنا وضع غير مسبوق وغير محدد وحر، حيث يصبح استعمال اللون أو الألوان مفتوحا بشكل متسع للخيال الخصب لفناني الفيلم، وبهذا سنحصل على صور غريبة وبعيدة تماماً عن المفهوم الواقعي أو الطبيعي للألوان وما هو متداول من معناها، وتحمل لا شك أفلام الخيال العلمي والفضاء والمستقبليات «**وسوبر مان**» و«**الرجل الوطواط**» و«**المرأة القط**» و«**الرجل العنكبوت**» كل هذه الألوان بغرابتها، كما أن لأفلام الرعب نصيباً في ذلك، وربما من هذا النوع فيلم يشبه القصص المصورة الملونة للمجلات وهو فيلم «**ديك تراسي**» Dick Tracyللمخرج **وارن بيتي** ومدير التصوير فيتوريو ستورارو، والفيلم عن شخصية ترسم في المجلات لنجدة المظلومين وتعتبر بطلا شعبيا. (الصور من ٢٤٩ إلى ٢٥٢).

- **اللون خارج الواقع (أو الألوان فيما فوق الطبيعة)**

إن اللون أخذ صفات طبيعية مكتسبة على مر السنين لذا ترجم إلى أحاسيس ومشاعر وعواطف ووجدان من ظروف تواجده في هذه الطبيعة ورد الفعل لما تفعله الطبيعة بنا، ولكن حين يخالف اللون الطبيعة يحدث في الصورة صدمة!

وهذه الصدمة إما أن تكون مع موضوع وسرد الفيلم أو تكون ضده تماماً إذا استعمل بجهل، مبتغين التقليد الأعمى للغرب فقط، تاركين الاختلاف الثقافي في الرؤية بين حضارتهم وحضارتنا التي لم تنمي ذلك.

وإذا كان المخرج **مايكلأنجلو انطونيوني** قد أخرج اللون الأصفر من مدخنة المصنع أو دهن المنازل باللون الأزرق أو سكب الرمادي على طرقات المدينة الصناعية وكان ذلك في الستينيات من القرن الماضي، لجعل بطلة فيلمه **مونيكا فيني** المتطرفة عصبياً تشعر بالبيئة الكئيبة الصناعية ونحن بالتالي نستشعر ذلك بصرياً، إلا أنه



صـورة ٢٥٠ لقطة من فـيلم «الرجل الوطواط» الوجـه الأبيض والملابس المتنافـرة الألوان تذكرنا بالمهرج .

الآن وبعد التدخل الجرافيكى فيما يسمى Post- Production الذي يحدث بكثرة فإن بعض السينمائيين كما علمنا يلعبون في الألوان المصورة لأغراض تخدم موضوعهم أو رؤيتهم الخاصة!! فمثلاً هل يمكن أن يكون الليل لونه بنفسجي في موضوع فيلم واقعي؟ تدور أحداثه في الزمن الحالي وغير فانتازي أو استعراضي.. بل الواقعية تخر منه، هل من المستحب أن تصبح الأشجار الخضراء اليانعة بنية كئيبة أو زرقاء أو بنفسجية!! نعم هذا ممكن وسهل ومتواجد الآن في السينما كنوع مغاير لألوان الحقيقة الطبيعية وفي أفلام قليلة تدور أحداثها الاجتماعية في الزمن الحالي، وكمثال فيلم «**بعيداً عن الجنة**» Far From Heaven إنتاج عام ٢٠٠٢ إخراج **تود هاينيس** وتصوير **ادوارد لاشمان**، وحتى تكون رؤيتنا أكثر وضوحاً فإن ما حدث في مثل هذه

الأفلام أنها تذهب إلى رؤية أحد مذاهب الفن التشكيلي، تكون سطوة اللون فيه متغلغلة وهو المذهب الوحشي- راجع ما سبق في الكتاب- لذا هنا اللون وجداني وخاص بصانعي الفيلم وليس له أي ارتباط بالواقع أو المنطق، مثل ما يقوله أحد أهم مؤسسي المذهب الوحشي **هنري ماتيس**، اذ يقول «لا أستطيع أن أفرق بين الإحساس بالطبيعة وطريقة ترجمة هذا الإحساس. أي أن اللون سيمر بمرحلة وجدانية بشكل ما». (الصور ٢٥٣/٢٥٤).

أما المثال الثاني من هذا النوع من الأفلام فهي الأفلام التي تم تجريدها بالكامل من الألوان وليبقى اللونين الأسود والأبيض فقط حادين بكل قوتهما- لا يوجد رماديات- وهو تكنيك أخر من الجرافيك يدخل فيه عمل صورة عالية التباين الحاد اللوني بين الأسود والأبيض، ويستغل فيها طريقة برامج التحريك للكرتون، وهي تجارب محدودة حتى الآن ولكن من أشهر هذه الأفلام فيلم «**باريس حوالي ٢٠٥٤**» إنتاج ٢٠٠٦ ولقد جرد المخرج التو وادلي أبطاله من الألوان تماماً ما عدا هذين اللونين، وبالطبع الموضوع بوليسي تخيلي غير مبهج حسب قراءتي له، لأني لم أشاهد الفيلم، ولا أعتقد أنه سيأتي عندنا، (الصور ٢٥٥/٢٥٦).

وهناك نوع ثالث تحت هذا التصنيف من الألوان خارج الواقع وهي الأفلام الملونة ولكن الألوان بها تكاد تكون رمادية وأقرب إلى الأفلام الأبيض والأسود القديمة، وبالطبع هذا التكنيك يحدث كذلك في مرحلة ما بعد التصوير كما أوضحت، ويكون الغرض الفني منها محاكاة زمن أفلام الأبيض والأسود، ولقد تساءلت لماذا لا نصورها بالأبيض والأسود؟ كافلام «**أندرية روبيلوف**» **لتركوفسكي** أو «**قضية شندلر**» **لستيفن سبيلبرج** ولكن فلسفة ذلك أن الألوان لها بريق خاص وأنها تعطي طعما آخر للصورة السينمائية، وجعلها بشكل أقرب إلى الأبيض والأسود يجعلها أكثر تصديقاً وخاصة أنها تتكلم عن مرحلة زمنية كانت الأفلام بها بالأبيض والأسود، وفي عام ٢٠٠٦ كان فيلم «رايات آبائنا» Flags of our Fathers عن الحرب العالمية الثانية مثال ممتاز لهذا الأسلوب وهو من إخراج **كلينت إيستوود** وتصوير **توم ستيرن** (الصور ٢٥٧/٢٥٨).

- **اللون كهدف شاعري**

إذا كان الشعر هو موسيقى المعنى والوزن اللفظي الجميل، فإن السينما عندما تستعير هذا من الآداب، فإنها تستعمله عن طريق أدواتها كما أوضح دائماً وهي



صورة ٢٥١ لقطة من فيلم «المدمر ٢» فيها صراع الألوان الأساسية الحمراء والزرقاء والصفراء والسوداء مع صراع الحديث الموجود بقوة على الشاشة .

(السيني – فوتوغرافية) لتلائم طبيعتها الصناعية والفنية مع فنانيها النوابغ، وهنا نترجم تلك الموسيقى الشعرية إلى جمل ضوئية من استعمالات تنعيم للصورة وتحميلها بتلك الشفافية وتلك الألوان الشاحبة التي كبح نصوع لونها، وأصبحت أكثر طوعا إلى نوع من النورانية المرئية للألوان المتشبعة أكثر باللون الأبيض وتحمل الصورة تلك الغلالة الجمالية بكل سلاسة. ومن أفضل وأكثر الأفلام ملاءمة لهذه

النوعية النوع الرومانسي، وإن كان يدور في زمن قديم نسبياً، أو حكايات الحب الدرامية المحبوكة، أو في أحيان محدودة الخيال. وربما كان مثالاً على ذلك أفلام مثل "**أحاسيس ومشاعر**" "Sense And Sensibility" من إخراج **إنج لي** وتصوير المصور البريطاني **ميشيل كولتر**، أو فيلم "**جارسيا لوركا** " "Garcia Lorca" من إخراج الإسباني **ماركوس زيزناجا** وتصوير الإسباني، أيضاً، **جون رايز أنشيا**، أو فيلم «**بيانو**» وغيره من الأفلام، انظر الصور (٢٥٩/٢٦٠).

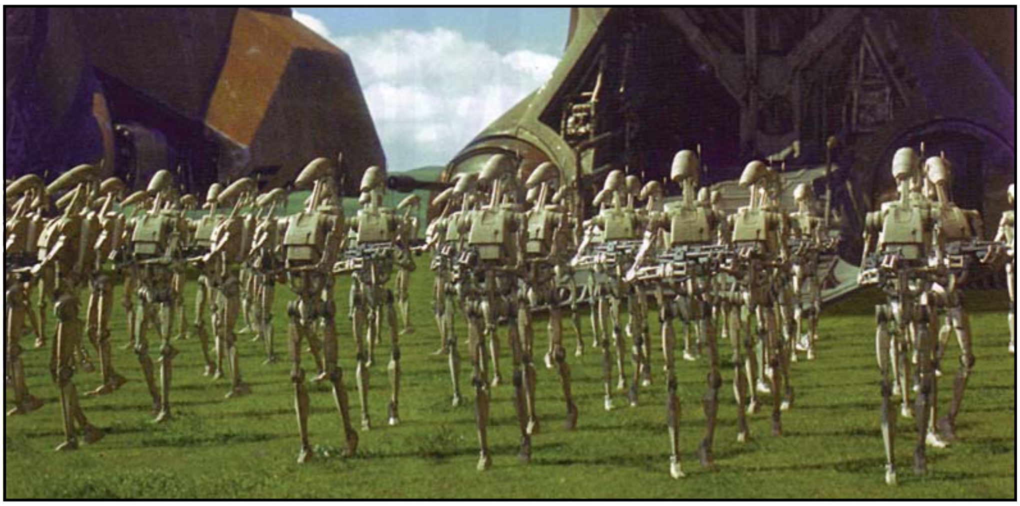
● اللون كبعد تاريخي زمني:

وبشكل حديث نسبياً مع تقدم صناعة حساسية الأفلام ووسائل الإضاءة وتكنولوجيا التشغيل في المعامل، بما بها من أنظمة مراقبة الجودة الدقيقة، أمكن للمصور السينمائي المبدع أن يصل إلى إعطاء الأفلام التي تدور في أزمنة ماضية ذلك المذاق والنكهة التاريخية القديمة في الصورة السينمائية، حيث يلعب الضوء واللون بها الجانب الأكبر في إعطاء إحساس الزمن الماضي.

فلا يمكن أن يكون مقبولاً الآن أن يدور فيلم أيام الفراعنة أو العصور الوسطى أو حتى في أواخر القرن التاسع عشر قبل استعمال الكهرباء كمصدر إنارة أساسي، ونستشعر الصورة السينمائية مضاءة وملونة بهذه الأساليب القديمة (والتي نجدها حالياً مضحكة في مسلسلات التليفزيون التاريخية)، كان يمكن أن نقبل ذلك في الماضي قبل هذا التطور في الوسائل (السيني – فوتوغرافية).

إن المصورين الجيدين يهتمون بإعطاء هذا البعد الزمني في صورتهم بصرياً، بحيث نصدق ونعي أن هذه إضاءة شموع دافئة ذات مسحة برتقالية أو تلك إضاءة قناديل الزيت أو نافذة تحمل زجاجاً ملوناً معشقاً.. أو ذلك وهج النار، هذا الاستعمال الزمني تطلب أن يكون للون وظيفة تاريخية؛ ولهذا أصبحت الألوان الداكنة مهمة به وسيطرت الظلمات المظلمة، وتشبع الفيلم بتلك الصفرة البرتقالية التي هي كناية عن إضاءة الشموع أصلاً وليس إضاءة الكهرباء، وأصبحت ألوانا مثل القرمزية (ماجنتا) والزرقاء (السماوية) والصفراء البرتقالية مناسبة جداً لهذه الأفلام).

وكمثال لروعة استعمال هذا الأسلوب، استشهد بفيلم "**إليزابيث**" البريطاني إنتاج عام ١٩٩٩ من إخراج "**شيكار كابور**" وهو من أصل هندي ومن تصوير المبدع "**ريم أديفاراسين**". وللمقارنة لصالح هذا الفيلم والمصور، ظهر معه في العام نفسه فيلم آخر تدور أحداثه في الفترة التاريخية نفسها ولكن لم يضع في اعتباره تصوير ذلك



صورة ٢٥٢ لقطة من أحد أفلام حرب المكواكب وبالرغم من أن التركيب اللونى للصورة يسودة اللون الأخضر إلا أنه متداخل مع الرماديات والبنى والأسود فيعطى ألواناً غير مريحة .

البعد التاريخي المهم في الصورة كضوء ولون، وهو فيلم **«شكسبير عاشقاً»** "Shakespear In Love"، من إخراج **جون مادين** وتصوير **ريتشارد جراتركس** وليس معنى ذلك أن تصويره ردئ. حاشا لله! ولكن بالمقارنة بفيلم "**إليزابيث**" نجد الفرق شاسعاً بين الأسلوبين.

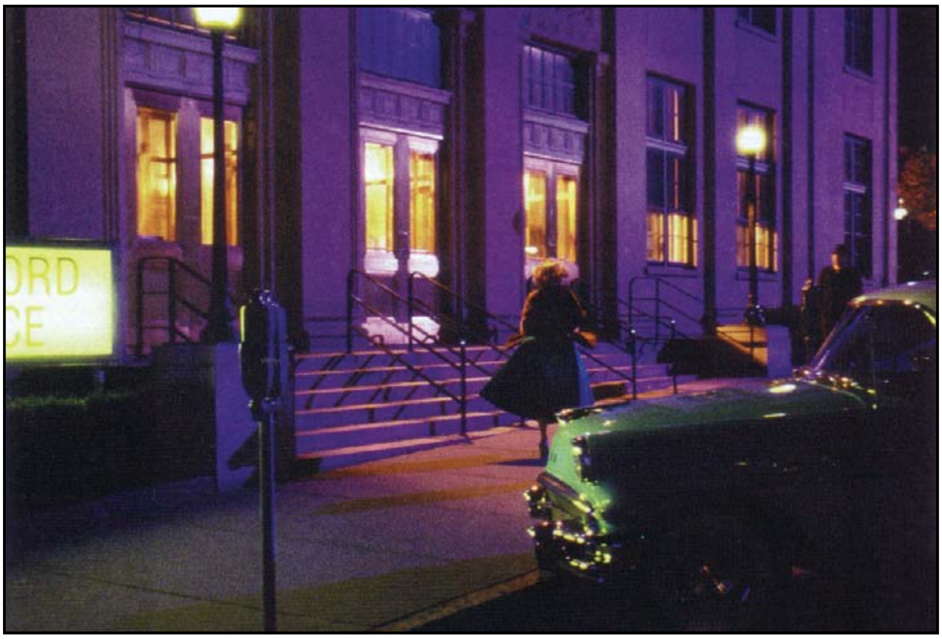
ومن الأفلام الحديثة التي اتبعت البعد التاريخي في الصورة فيلم «**عذاب المسيح**» إخراج **ميل جيبسون** وفيلم «**القلب الشجاع**» لجيبسون كذلك وفيلم «**مملكة الجنة**» Kingdom of Heavenإخراج **ريدلي سكوت** الصور (٢٦١/٢٦٢).

- **أخيرا تلوين الأفلام الأبيض وأسود**

مع ظهور برامج التلوين الجرافيكية مثل برنامج (الفوتوشوب) حدث أن بدأ كثير من المنتجين في الولايات المتحدة في تلوين أفلامهم القديمة الأبيض وأسود أصلاً، بغرض بيعها ملونة للعروض التليفزيونية، وحدث ذلك بالفعل في بعض الأفلام الكوميدية، حتى تدخل اتحاد السينمائيين هناك وهو سلطة قوية بإيقاف ذلك العبث، حيث أن هذه الأفلام تعتبر تراثاً للبشرية ومن الخطأ تغيير التراث والأثر وبهذا توقف هذاالعبث تماماً من منتصف الثمانينيات (الصور ٢٦٣/٢٦٤) .



صورة ٢٥٣ لقطة من فديو كليب فيها الأشجار والخلفية والسماء بلون قرمزى، وأمامية الصورة بألوانها الطبيعية، وهو أسلوب مقبول فى الأغانى والأستعراضات .



صورة ٢٥٤ لقطة من فيلم «بعيداً عن الجنة» الألوان غير طبيعية بالرغم من أن الموضوع والحدث فى مجراه الدرامى عادى ويعتبر هذا الأسلوب مخالف للشئ الطبيعى وليس هناك سبب جوهرى له .



صورة ٢٥٥ لقطة من فيلم «باريس حوالى ٢٠٥٤» وقد أختزلت الألوان تماماً إلى الأبيض والأسود بدون أى رماديات .



صورة ٢٥٦ لقطة من فيلم «باريس حوالى ٢٠٥٤» ويعتبر هذا الأسلوب فى تجريد الصورة من ألوانها إلا الأبيض والأسود أسلوباً تجريبياً فى المقام الأول حتى الآن .



صورة ٢٥٧ لقطة من فيلم «رايات آبائنا» أستعمال الألوان وكأنها أبيض وأسود لأعطاء مظهر زمن الحرب العالمية الثانية .



صورة ٢٥٨ لقطة من فيلم «رايات آبائنا» تدخل جرافيكى كامل فى الصورة السينمائية لإظهار هذه النوعية من الألوان المكتومة وكأنها بالأبيض والأوسود .



صورة ٢٥٩ من فيلم «أحاسيس ومشاعر» وهى كمثال لإستعمال اللون الأصفر بدرجة من الشاعرية مع الملابس غير الزاعقة .



صورة ٢٦٠ من فيلم «بيانو» صورة بها ضوء خلفي يبرز استخدام الضوء الساقط دراميا على العازفة ليعطى أحساساً أكثر بالعاطفة .



صورة ٢٦١ من فيلم «عذاب المسيح».. نوع الضوء التاريخى القليل والملابس قليلة الألوان للناس العادية فى ذلك الزمن .



صورة ٢٦٢ لقطة من فيلم «القلب الشجاع» تحمل مفهوم الضوء التاريخي – أو الزمني – النهاري مع ملاحظة الملابس ذات الألوان الزاهية .



صورة ٢٦٣ لقطة من فيلم قديم أبيض وأسود .



صورة ٢٦٤ نفس اللقطة السابقة بعد تلوينها ببرامج السوفت وير مع إضافة جوانب للصورة .

المراجـــع

المراجع العربية:

١- الأمثال في القرآن- تأليف محمود بن الشريف- دار المعارف بمصر.

٢- ليكن الله صادقاً

٣- الكتاب المقدس الإنجيل (يوحنا) طبعة ١٩٤٧ .

٤- القرآن الكريم.

٥- انجيل لوقا.

٦- التصوير الفني في القرآن - تأليف سيد قطب- دار المعارف-ط ١٩٨٠ .

٧- عبقرية محمد- تأليف عباس محمود العقاد- كتاب الهلال- ١٩٥١ .

٨- الدين والعلم- تأليف برتراند راسل، ترجمة: رمسيس عوض- كتاب الهلال ١٩٩٧ .

٩- الأساطير- تأليف أحمد كمال زكي- الهيئة العامة للكتاب- ١٩٩٧ .

١٠- مجلة رسالة اليونسكو العدد ١٣٦ أكتوبر ١٩٧٢ .

١١- كتب الشيخ الشعراوي.

١٢- قضايا ومسائل في الأدب والفن- تأليف علي شلش كتاب الإذاعة والتليفزيون - ١٩٧٥ .

١٣- الإبداع العام والخاص - تأليف السكندر وروشكا ترجمة د. غسان أبو فخر عالم المعرفة الكويت ١٩٨٩ .

١٤- قصة الفن التشكيلي (العالم القديم) - تأليف محمد عزت مصطفى- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦ .

١٥- معنى الفن تأليف هربرت ريد- ترجمة سامي خشبة- دار الكتاب العربي.

١٦- الفن والحداثة- تأليف مختار العطار- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢ .

١٧- النحت المصري الحديث- تأليف محمود بقشيش- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ .

١٨- الفنان بيكار- دراسة- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ .

٢٩- مدارس ومذاهب الفن الحديث تأليف صبحي الشاروني - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ .

٢٠- الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة تأليف مختار العطار - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤ .

٢١- الروحانية في الفن- تأليف فاسيلي كاندنسكي ترجمة فهمي بدوي -الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤ .

٢٢- الصعود إلى المجهول- تأليف محمد حمزة- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧ .

٢٣- في تاريخ الفنون الجميلة تأليف سمير غريب - دار الشروق ١٩٩٨ .

٢٤- علم الجمال والنقد الحديث تأليف د. عبد العزيز حموده - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ .

٢٥- العملية الإبداعية في فن التصوير تأليف د. شاكر عبد الحميد - عالم المعرفة الكويت ١٩٨٧ .

٢٦- مبادئ الفن تأليف: روبين جورج كولنجوود ترجمة د. أحمد حمدي محمود الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١ .

٢٧- المعلوماتية بعد الإنترنت- تأليف بيل جيتس ترجمة عبد السلام رضوان - عالم المعرفة الكويت ١٩٩٨ .
٢٨- الملاك الفاسد- تأليف يوسف فرنسيس - دار المعارف ١٩٧٠ .
٢٩- الواقعية في الفن- تأليف سيدني فنكلشتين ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد- دار الثقافة للنشر والتوزيع.
٣٠- رواد الفن التشكيلي- تأليف بدر الدين أبو غازي- كتاب الهلال ١٩٨٥ .
٣١- الفن وتنيمة السلوك الاشتراكي تأليف د. محمود البسيوني دار المعارف ١٩٦٣ .
٣٢- يوميات عبقري تأليف سلفادور دالى ترجمة أحمد عمر شاهين كتاب الهلالي ١٩٩٥ .
٣٣- ماهية الجمال والفن- تأليف د. عبد الله عويضة الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨ .
٣٤- الاستاتيقا لكروتشه تأليف أحمد حمدي محمود- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥ .
٣٥- فن التربية الجمالية للإنسان لرخردريش شيلر ترجمة - أحمد حمدي محمود- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥.
٣٦- الحياة الشعبية في رسوم ناجي- تأليف سعد الخادم- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ .
٣٧- فلسفة فن التصوير الإسلامي تأليف د. وفاء إبراهيم - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦ .
٣٨- فنون التصوير الإسلامي في مصر تأليف د. حسن الباشا - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤ .
٣٩- علم النفس في الفن والحياة- تأليف د. يونس مراد - كتاب الهلال ١٩٦٦ .
٤٠- نقوش على زمن- تأليف سمير غريب - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧ .
٤١- علم الجمال الأدبي- تأليف سامي إسماعيل - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨ .
٤٢- الدوافع النفسية لنشوء الفن- تأليف عاطف محمود عمر - دار القلم.
٤٣- قراءة الأدب عبر الثقافات تأليف ماري تريز عبد المسيح- الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧ .
٤٤- التمثيل الثقافي: بين المرئي والمكتوب تأليف ماري تريز عبد المسيح- المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢ .
٤٥- علم النفس وعلم جمال السينما جـ ١، جـ ٢ تأليف جان متري ترجمة عبد الله عويشق- منشورات وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٠٠ .
٤٦- سيكولوجية الخطوط تأليف حسن سليمان- دار الكاتب العربي.
٤٧- الحركة في الفن والحياة تأليف حسن سليمان- دار الكاتب العربي.
٤٨- التكوين في الفنون التشكيلية تأليف عبد الفتاح رياض - دار النهضة العربية ١٩٧٣، طبعة ثانية ١٩٩٥ .
٤٩- تاريخ الفن السينمائي- تأليف جورج سادول ترجمة بهيج شعبان ٦ أجزاء مكتبة المعارف بيروت
٥٠- تبسيط تكنولوجيا التصوير الملون تأليف: جورج نصري بدواني ١٩٨٦ .
٥١- التصوير الملون عبد الفتاح رياض- مكتبة الأنجلو المصرية.
٥٢- السينما الملونة سعد عبد الرحمن قلج الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١ .
٥٣- الألوان تأليف يحيى حمودة.
٥٤- مذكرات مخرج سينمائي تأليف سيرجي إيزنشتاين ترجمة أنور المشرى- الهيئة العامة للكتاب.
٥٥- الإحساس السينمائي تأليف سيرجي إيزنشتاين ترجمة سهيل جبر دار الفارابي بيروت ,١٩٧٥
٥٦- ٢٥ قصة سينمائية عالمية- تأليف عبد المنعم سليم - مكتبة مدبولي ١٩٨٥ .
٥٧- قراءة الشاشة - تاليف جون إيزود ترجمة أحمد الحضري - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٧ .

٥٨- السينما والحياة تأليف تاركوفسيكي ترجمة باسل الخطيب وزارة الثقافة دمشق ١٩٩١ .
٥٩- نظرية السينما تأليف بيلا بالاش ترجمة أحمد الحضري/ أنور المشرى/ فؤاد دوارة المركز القومي للسينما ١٩٩١ .
٦٠- جماليات اللون في السينما- تأليف سعد عبد الرحمن قلج- المكتبة العربية ١٩٧٥ .
٦١- تصميم المناظر السينمائية- تأليف تيرينس مارنر ترجمة أحمد الحضري المركز القومي للسينما ١٩٨٣ .
٦٢- التذوق السينمائي- تأليف آلان كاسبيار ترجمة وداد عبد الله - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ .
٦٣- اللغة السينمائية تأليف مارسيل مارتان ترجمة سعد مكاوي -الهيئة العامة للكتاب .
٦٤- ما هي السينما- تأليف أندرية بازان ترجمة ريمون فرنسيس جـ١، جـ٢/ مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٨ .
٦٥- أثينة السوداء تأليف مارتن برنال ترجمة مجموعة - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ .
٦٦- الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها- تأليف برنارد مايرز ترجمة: د. سعد المنصوري ومسعد القاضي- مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٤ .
٦٧- فلسفة الجمال - د. أميره حلمي مطر- الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٢ .
٦٨- ضرورة الفن تأليف أرنست فيشر- ترجمة أسعد حليم - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨ .
٦٩- قراءة اللوحة في الفن الحديث- تأليف د. فاروق بسيوني - دار الشروق ١٩٩٥ .
٧٠- ما وراء الفن- تأليف د. أحمد حمدي محمود- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ .
٧١- علم الجمال عند لوكاتش- د. رمضان بسطاويسي- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩١ .
٧٢- مدخل إلى موضوع علم الجمال- د. سعيد توفيق- دار الثقافة ١٩٩٢ .
٧٣- تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي- د. سعيد توفيق- دار الثقافة ١٩٩٣ .
٧٤- جدل حول عملية علم الجمال- د. سعيد توفيق- دار الثقافة ١٩٩٢ .
٧٥- عالمية الفن ومحليته- د. سعيد توفيق- دار الثقافة ١٩٩٢ .
٧٦- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ تأليف ادوارد لوس سميث ترجمة أشرف رفيق عفيفي المجلس الأعلى ١٩٩٧ .
٧٧- الأصول الجمالية للفن الحديث- تأليف حسن محمد حسن- دار الفكر العربي.
٧٨- دراما اللوحة- د. مصطفى يحيى- دار المعارف ١٩٩٤ .
٧٩- الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي- شوكت الربيعي- الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨ .
٨٠- التصوير الساخر في القرآن الكريم- د. عبد الحليم حنفي - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢ .
٨١- ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر- د. صلاح رضا - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠ .
٨٢- حصاد الألوان د. نعيم عطية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ .
٨٣- مبادئ الفن - روبين جورج كولنجتون ترجمة د. أحمد حمدي محمود - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨.
٨٤- الفن والفنانين- روبرت جولد ووتر- ماركوتر يفيس ترجمة د. مصطفى الصاوي الجوينى - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧ .
٨٥- النزعة الإنسانية عند فان جوخ- د. زينب عبد العزيز - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ .

٨٦- نظرية التصوير- ليوناردو دافينشي- ترجمة عادل السيوى- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥ .
٨٧- الفن والتصميم- د. اسماعيل شوقي- الناشر المؤلف ١٩٩٩ .
٨٨- التصميم- د. إسماعيل شوقي- الناشر المؤلف ٢٠٠٠ .
٨٩- الإسلام والفنون الجميلة- د. محمد عمارة - دار الشروق ١٩٩١ .
٩٠- الفن في القرن العشرين- د. محمود البسيوني - الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١ .
٩١- الحلم في التصوير المعاصر- د. مصطفى عيسى - قصور الثقافة ٢٠٠١ .
٩٢- دراسات تشكيلية- د. صبري منصور - قصور الثقافة ٢٠٠٠ .
٩٣- مصر وله فرنسى - تأليف روبير سولير ترجمة لطيف فرج - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ .
٩٤- دينامية الفيلم- جوزيف وهارس فيلد مان ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي ١٩٩٦ -الهيئة العامة للكتاب.
٩٥- السينما فناً تأليف ستينفسون- جان دوبري ترجمة خالد الحداد - دمشق١٩٩٣ .
٩٦- التصوير بكاميرا الفيديو - تأليف محمد عادل المهدي- مكتبة ابن سينا- ١٩٩٥ .
٩٧- التليفزيون نحو استقبال أوضح- محمد أحمد البارودي- محمد أبو الفضل أحمد- مؤسسة المطبوعات الحديثة- ١٩٦٠ .
٩٨- التليفزيون في الجمهورية العربية المتحدة والعالم- فاروق عبد الرحمن عمر- هيئة الاستعلامات ١٩٦٤ .
٩٩- الحقيقة والأسطورة في مصر القديمة- رندل كلارك- ترجمة أحمد صليحة- الهيئةالعامة للكتاب ١٩٨٨ .
١٠٠- آلهة مصر تأليف فرانسوا دوماس - ترجمة زكي سوس - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ .
١٠١- مجوهرات الفراعنة سيريك ألدريد - ترجمة مختار السويفي - الدار الشرقية ١٩٩٠ .
١٠٢- قصة الحضارة تأليف ول ديورانت مجموعة مترجمة - الهيئة ٢٠٠١ .
١٠٣- مصر القديمة سليم حسن - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢ .
١٠٤- جسم الإنسان- ترجمة وإعداد د. عبد المنعم عبيد - كتاب المعرفة.

المراجع الأجنبية:

1- ART AND PHOTOGRAPHY BY ARON SCHARF.
2- CNEMA AND PAINTING BY ANGELA DALLE VACCLE.
3- THE ART OF THE CINEMATOGRAPHER BY LEONARD MALTIN.
4- CINEMATOGRAPHY SCREENCRAFT BY PETER ETTEDGUI.
5- BARON- RENOUARD.
6- THE MASTERPIECES OF PAINTING IN THE LOUVER BYMAURICE SE-RULLAZ.
7- EGYPTIAN ART BY CYRIL ALDRED.
8- AN INTRODUCTION TO OPTICAL ART BY CYRIL BARRETT.
9- POP ART BY CHRISTOPHER FINCH.
10- LOVERS IN ART BY G.S. WHITTEL.
11- DALI BY DALI.
12- HOLLYWOOD CAMERAMEN BY CHARLES HIGHAM.

13- EVERY FRAME A REMBRANAT BY (D.O.P) ANDREW LASZLO.
14- PRACTICAL MOTION PICTURE PHOTOGRAPHY BY RUSSELL CAMPBEEL.
15- PAINTING WITH LIGHT BY (D.O.P) JOHN ALTON.
16- ART AND VISUAL PERCEPTION BY RUDOLF ARNHEIM.
17- PRINCIPLES OF COMPASITION IN PHOTOGRAPHY BY ANDREAS FEININGER.
18- MASTER OF LIGHT BY DEMMIS SCHAEFER. LARRY SALVATO
19- THE FIVE C'S OF CINEMATOGRAPHY BY JOSEPH V. MASCELLE.
20- VISUAL CONCEPTS FOR PHOTOGRAPHERS BY LESLIE STROEBEL-HOLLIS TODD- RICHARD ZAKIA.
21- COLOUR HARMONY BY BRIDE M. WHELAN.
22- LELOUCH PASSION BY OLYMIA ALBERTI.
23- THE CONTEMPARARY CINEMA BY PENELOPE HAUSTON.
24- NEW CINEMA IN EUROPE BY ROGOR MONVELL.
25- THE VIDEO CAMERA HANDBOOK BY PETER LANZENDORF.
26- ANTONIONI BY IAN CAMERON AND ROBIN WOOD.
27- GUIDE TO THE VALLEY OF THE KING ALBERTO SILIOTTI.
28- IMAGE CONTROL- GERALD HIRSCHFELD.
29- IF IT,S PURPLE, SOMEONE,S GONNA DIE- BY PATTI BELLANTONI.
30- WRITER OF LIGHT- BY RAY ZONE.
31- THE FOCAL GUIDE TO EFFECTS TRICKS-B Y GUNTER
32- HISTOIRE MUIDE DE LA PHOTOGRAPHIE EN COULEURS. ROGER BELLONE LRC FELLOT

- **مراجع من علي النت:**

1- www.ARTSCI.wustl.eduln pholos/minddict/colorerception. html
2- WWW. SURVIVORqq. com/colorforum/model.htm

- **المراجع الموسوعية :**

١- الموسوعة العربية الميسرة- دار القلم- ١٩٦٥ .
٢- موسوعة علم الإنسان- الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨ .
٣- قاموس الألوان عند العرب- د. عبد الحميد إبراهيم - الهيئة ١٩٨٩ .
٤- DICTIONARY OF PAINTERS - LAROUSSE.
٥- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية- د. ثروت عكاشة- الشركة المصرية العالمية للنشر١٩٩ .
٦- The WORLD FILM ENCYCLOPEDIA. 1933.
٧- تاريخ الفن (الفن المصري) جـ ١ د. ثروت عكاشة دار المعارف ١٩٧٢ .
٨- تاريخ الفن (الفن المصري) جـ ٢ د. ثروت عكاشة دار المعارف ١٩٧٢ .
٩- تاريخ الفن (الفن الإغريقي) جـ ٢ د. ثروت عكاشة دار المعارف ١٩٧٢ .

ومجموعة كبيرة من المجلات والنشرات الفنية المختلفة.

فهرس صور الكتاب

مقتنيات خاصة.
صورة ٢٤- لوحة تمثل الاتجاه الواقعي (مراسم الدفن) لجوستاف كوربيه- متحف أورسي- باريس.
صورة ٢٥- نموذج من منظر في الرسم الياباني- لأوتاجاوا هيروشيجي متحف فن آسيا- جيمو.
صورة ٢٦- لوحة تمثل أحد اتجاهات التأثيرية (مراكب في جرنول) لكلود مونيه- ناشونال جاليري- لندن.
صورة ٢٧- لوحة تمثل أحد اتجاهات التأثيرية (قوس قزح) لجورج سوراه. ناشونال جاليري- لندن.
صورة ٢٨- لوحة تمثل أحد اتجاهات التأثيرية (أرورا) لبول جوجان متحف أورسي- باريس.
صورة ٢٩- لوحة تمثل أحد اتجاهات التأثيرية (الليل العاصف) لفان جوخ متحف كالوس- أمستردام.
صورة ٣٠- لوحة تمثل أحد اتجاهات التأثيرية (لاعبا الكارت) لبول سيزان متحف أورسى- باريس.
صورة ٣١- لوحة تمثل أحد اتجاهات التأثيرية (فتاتان على البيانو) لجان رينوار.
صورة ٣٢- لوحة تمثل أحد اتجاهات التأثيرية (درس الرقص) إدجار ديجا متحف الأورسى- باريس.
صورة ٣٣- لوحة تمثل الاتجاه الوحشي (داخل الألوان نظرة للصيف) لهنري ماتيس- مقتنيات خاصة.
صورة ٣٤- لوحة تمثل الاتجاه الوحشي لهنري ماتيس متحف أوراجيري- باريس.
صورة ٣٥- لوحة تمثل الاتجاه التكعيبي التجسيمي (فتاتان على الشاطئ) لبابلو بيكاسو- متحف بيكاسو- باريس.
صورة ٣٦- لوحة تمثل الاتجاه الدادي (تكوين) لهو سمان.
صورة ٣٧- لوحة تمثل الاتجاه السريالي (الساعات) لسلفادور دالي.
صورة ٣٨- لوحة تمثل الاتجاه المستقبلي الحركي (كلب يركض) لجياكو موبالا
صورة ٣٩- لوحة تمثل الاتجاه المستقبلي الحركي (امرأة عارية تهبط الدرج) لمرسيل دي شامب.
صورة ٤٠- لوحة تمثل أحد اتجاهات التعبيرية (امرأة شابة) لأميدو موديلياني- مقتنيات خاصة.
صورة ٤١- لوحة تمثل أحد اتجاهات التعبيرية (الرقصة الأولى) لوليم بلاك- تيد جاليري- لندن.
صورة ٤٢- لوحة تمثل أحد اتجاهات التعبيرية (العشاء تحت اللمبة) لفليكس فالوتون- متحف أورسي- باريس.
صورة ٤٣- لوحة تمثل الاتجاه التجريدي (تعقيد سهل) لكاندينسكي.
صورة ٤٤- لوحة تمثل الاتجاه التجريدي (بورتريه لماري تريز) لبابلو بيكاسو متحف بيكاسو- باريس.
صورة ٤٥- لوحة تمثل اتجاه بوب آرت (فن العامة).
صورة ٤٦- لوحة تمثل اتجاه الفن البصري.

صورة ٧٩- أربعة لقطات لطريقة الأفلام الملونة دوفاي كولور العكسية التي ظهرت من عام ١٩٣٣ حتى ١٩٣٧، ثم تطويرها إلى النظام السالب والموجب من عام ١٩٣٦ واستمرت.

صورة ٨٠- مقطع في فيلم ملون ذى ثلاثة طبقات.

صورة ٨١- الفيلم الملون السالب والموجب وألوانه بنظام أرفوكولور.

صورة ٨٢- ثلاث صور إيضاحية تبين لون الفيلم السالب الملون ايستمان كولور في مقاسات الأفلام السينمائية المختلفة.

صورة ٨٣- شكل إيضاحي لعرض السينما سكوب.

صورة ٨٤- تطور العدسات السكوب الضاغطة للصور إلى الأحسن.

صورة ٨٥- كاميرا وشريط فيلم التصوير بنظام الشاشة العريضة بنظام الفيستافيزون.

صورة ٨٦- شاشة السينيراما العريضة المصورة والمعروضة بثلاثة أفلام مكملة لبعضها.

صورة ٨٧- ملصق دعاية فيلم «متحف الشمع» أول فيلم مجسم عرض بمصر في الخمسينات من القرن الماضي.

صورة ٨٨- رسم إيضاحي لنظرية التصوير والعرض المجسم.

صورة ٨٩- الجمهور يرتدي نظارة الأشعة المستقطبة الحمراء والخضراء في صالة العرض.

صورة ٩٠- صورة من فيلم «حديقة الله» مصور بالتكنيكولور ذى الفيلمين ويلاحظ لوحة الألوان المصورة.

صورة ٩١- ملصق دعاية فيلم «**رجل من وادي قوس قزح**» المصور بطريقة ألوان ماجنا كولور.

صورة ٩٢- لقطة من فيلم «**الصحراء الحمراء**» نلاحظ الجو المتشائم المصفر وأبراج الكهرباء العملاقة في البيئة الصناعية الملوثة.

صورة ٩٣- لقطة من فيلم «**الصحراء الحمراء**».

صورة ٩٤- لقطة من فيلم «**تكبير**». الغوص في أعماق الصور والبشر.

صورة ٩٥- لقطة من عالم «**تكبير**» الجنس واللون القرمزي متجاوران.

صورة ٩٦- لقطة من فيلم «**نقطة زبريسكي**» لاحظ الألوان الأزرق والأحمر والأبيض.

صورة ٩٧- لقطة من فيلم «**صرخات وهمسات**» لاحظ لون الحوائط والستائر والملابس في جو نفسي مريض.

صورة ٩٨- لقطة من فيلم «**رجل وامرأة**» وجو صميم للحب بمسحة لونية دافئة.

صورة ٩٩- لقطتان من فيلم «**رجل وامرأة**» واللون الأحمر العاطفي كصبغة تغلف قصة حب.

صورة ١٠٠- لقطة من فيلم «**ظلال الأجداد المنسيين**» لإيفانكو يختلس النظر لحبيبته ماريتشكا داخل الكنيسة.

صورة ١٠١- لقطة من فيلم «**ظلال الأجداد المنسيين**» للزوجة بلاجنا تركض عارية في الفجر كطقس شعبي ليحبها إيفانكو زوجها.

صورة ١٠٢- رسم بريشة المخرج فيدريكو فيلليني، فيه أجواء أفلامه ونسائها.

صورة ١٠٣- لقطة من فيلم «**جوليتا والأرواح**». والأحمر في الوردة والأبيض في الملابس والديكور خير تعبير عن عن حالة جوليتا في الفيلم.

صورة ١٠٤- لقطة من فيلم «**ساتيريكون**» لوجه سيدة عجوز شاهي بالأبيض ولكنه أبيض المرض

الفاجر لمجتمع تحلل.

صورة ١٠٥– لقطة من فيلم «**ساتيريكون**» لاحظ الألوان والمكياج.

صورة ١٠٦– رسم لفيدريكو فيلليني لشخصية (كازانوفا) في الفيلم الذي يحمل نفس الاسم.

صورة ١٠٧– لقطة من فيلم «**كازانوفا**» للشخصية التي رسمها فيلليني، ولكن هنا خلفية المنظر أصبحت باردة أكثر وليس دافئة كما رسمها.

صورة ١٠٨– لقطة من فيلم «**قصة قصيرة عن القتل**» للمخرج البولندى كيسلوفسكى.

صورة ١٠٩– صورتان للمرشحات ذات الكثافة المحايدة في نصف الإطار.

صورة ١١٠– لقطة من فيلم «**الثلاثة ألوان– الأزرق**».

صورة ١١١– لقطة من فيلم «**الثلاثة ألوان– الأزرق**».

صورة ١١٢– لقطة من فيلم «**أوديسا الفضاء ٢٠٠١**».

صورة ١١٣– لقطات مختلفة من فيلم «**أوديسا الفضاء ٢٠٠١**».

صورة ١١٤– لقطة من فيلم «**البرتقالة الآلية**» لاحظ ازرقاق المشهد.

صورة ١١٥– لقطة من فيلم «**البرتقالية الآلية**» جو الليل الأزرق مع السلويت لمرحلة العنف في الفيلم.

صورة ١١٦– لقطة من فيلم «**بريق**» لاحظ الإضاءة الآتية من أسفل على الوجوه واللون البني الداكن.

صورة ١١٧– لقطة من فيلم «**بريق**» لاحظ تحول البني الداكن إلى أحمر دموي.

صورة ١١٨– لقطة من فيلم «**بريق**» لاحظ الخلفية الزرقاء مع البني في الأمامية.

صورة ١١٩– لقطة من فيلم «**عيون ترى باتساع**» لاحظ العلاقة الدافئة بين الزوجين باللون المحمر وخلفه الأبيض وعلى البعد نذير اللون الأزرق.

صورة ١٢٠– لقطة من فيلم «**عيون ترى باتساع**» لاحظ العلاقة الباردة بين الزوجين باللون الأزرق وخلفية بيضاء غامضة بعد الشك في الزوجة.

صورة ١٢١– لقطة من فيلم «**ظل المحارب**» والعلاقة التصادمية بين الأحمر والأزرق والأخضر للألوان.

صورة ١٢٢– رسم ملون رسمة كيروساوا في معركة فيلم «**ظل المحارب**».

صورة ١٢٣– لقطة فيها روح الرسم السابق من فيلم «**ظل المحارب**».

صورة ١٢٤– لقطة من فيلم «**ران**» للابنة التي تبدو متزنة أكثر بالملابس والوشاح الأبيض.

صورة ١٢٥– لقطة من فيلم «**ران**» للابنة الدموية باللون البرتقالي المحمر.

صورة ١٢٦– لقطة من فيلم «**ران**».

صورة ١٢٧– لقطة من فيلم «**ران**».

صورة ١٢٨– لقطة من فيلم «**أحلام**» لوجه الموت في العاصفة الثلجية الزرقاء بمسحة بيضاء.

صورة ١٢٩– لقطة من فيلم «**أحلام**» للجنود المنساقين إلى القتال بوجوه بيضاء .. كناية عن موتهم جميعاً.

صورة ١٣٠– لقطة من فيلم «**أحلام**» للرسام– فان جوخ– في لوحته الغربان، والسير إلى داخل اللوحة (لاحظ صورة رقم ٥٥ السابقة).

صورة ١٣١- لقطة من فيلم «**الأب الروحي**» لاحظ اللون الأصفر المغلف للصورة.
صورة ١٣٢- لقطة من فيلم «**الملتزم**» علاقة اللون الأصفر بتقطيع اللقطة بين النور والظلية.
صورة ١٣٣- لقطة من فيلم «**الملتزم**» وعلاقة الظلال والصفار المتشابك.
صورة ١٣٤- لقطة من فيلم «**الملتزم**» وعلاقة الدكانة كلون مع الملابس والترددات التي في الصورة.
صورة ١٣٥- لقطة من فيلم «**التانجو الأخير في باريس**» باريس ولكنها في الشتاء صراع بين اللون البهجة واللون الانعزال.
صورة ١٣٦- لقطة من فيلم «**التانجو الأخير في باريس**» لون الجنس الشبق.
صورة ١٣٧- لقطة من فيلم «**التانجو الأخير في باريس**» لون الموت الأسود للزوجة.
صورة ١٣٨- ثلاث لقطات من فيلم «**سفر الرؤية الآن**» السواد والزرقة والصفار كلها ألوان للموت والتدمير وعدم الحياة.
صورة ١٣٩- لقطة من فيلم «**سفر الرؤية الآن**» السواد موت مستمر والدخان الأحمر شر متطاير والسماء بلون رمادي كئيب.
صورة ١٤٠- لقطة من فيلم «**الإمبراطور الأخير**» والعلاقات غير السوية الباردة.
صورة ١٤١- لقطة من فيلم «**الإمبراطور الأخير**» والكادر المائل واللون القاني البني المحمر دلالات عن الأمور غير المريحة.
صورة ١٤٢- لوحة شخصية لرمبرانت رسمها بنفسه لاحظ شكل سقوط الضوء من اليسار وعتمة الخلفية.
صورة ١٤٣- لقطة من الفيلم الصامت «**ملكة مونيكا فوجليسانج**» عام ١٩١٩ لاحظ التأثر بإضاءة وشكل تباين رسومات رمبرانت بالرغم من أن الفيلم أبيض وأسود.
صورة ١٤٤- تفصيلة من لوحة للفنان جوستاف كليمو عام ١٩٠٧
صورة ١٤٥- لقطة من الفيلم الصامت (عرائس الحرب) عام ١٩٢١ متأثرا بأسلوب كليمو في الرسم.
صورة ١٤٦- صورة فوتوغرافية لوردة حمراء في حقل ورود- من تصوير المؤلف.
صورة ١٤٧- لوحة لوردة من رسم الفنانة نتالي لاموت.
صورة ١٤٨- لوحة متخيلة مرسومة (السوق الكبير في بابل) للرسام أدونج لونج بينكس.
صورة ١٤٩- صورة من فيلم (التعصب) للسوق الكبير في بابل- ويكاد يكون هناك تطابق ومرجعية كاملة مع اللوحة السابقة.
صورة ١٥٠- لوحة عروس الأسد.
صورة ١٥١- لقطة من الفيلم الصامت (ذكر وأنثى) عام ١٩١٩ ويكاد يكون هناك تطابق ومرجعية كاملة مع اللوحة السابقة.
صورة ١٥٢- رسم أغريقي لهرقل يرتدي أكليل الغار.
صورة ١٥٣- لوحة رحلة العائلة المقدسة بمصر، الهالة المقدسة تحيط برؤسهم من أعمال فنان عصر النهضة ساندرو بوتتشيللي، متحف جيكو أندريه باريس.
صورة ١٥٤- رسم إسلامي من كتاب (منافع الحيوان) المؤلف ابن بختيشوع مع الأمير سعد الدين، والهالة تحيط الرؤس بدون سبب سوى تقليد فن الرسم البيزنطي.

صورة ١٥٥- رسم هندي والهالة تحيط بالرؤوس تشبه بالفن الإسلامي.
صورة ١٥٦- لوحة العذراء والطفل لفنان عصر النهضة ليوناردو دافينشي والهالة تحيط برأسهما.
صورة ١٥٧- لوحة بول جوجان (ألوان الحياة) رسمها في تاهيتي ويظهر بها الهالة المقدسة حول السيدة والطفل على كتفها.
صورة ١٥٨- لقطة من فيلم صامت قديم ويظهرعمل الهالة بالضوء علي السيدة العذراء
صورة ١٥٩- لوحة «**السيدة والسيد كلارك وبيرس**» للرسام دافيد هوكني.
صورة ١٦٠- لوحة «**الحارس الليلي**» للرسام رمبرانت.
صورة ١٦١- لوحة «**ميناء فيلكستون وقوس قزح**» للرسام جون كونستابل.
صورة ١٦٢- لوحة (الفلكي) للرسام فيرميير.
صورة ١٦٣- لوحة (الحفل الراقص) للرسام جان رينوار.
صورة ١٦٤- لوحة (أتيلا في المقبرة) للرسام جرودت دي روس تروزن.
صورة ١٦٥-،لقطة من فيلم «**شاي في الصحراء**» لمدير التصوير فيتوريو ستورارو.
صورة ١٦٦- لقطة من فيلم «**غاندي**» لمدير التصوير. بيللي ويليامز.
صورة ١٦٧- لوحة (ساهرو الليل) للرسام إدوارد هوبر.
صورة ١٦٨- لقطة من فيلم «**بوابة السماء**» لمدير التصوير فيلموس زيجموند.
صورة ١٦٩- لوحة (المادلين والشمعة) للرسام جورج ديلاتور.
صورة ١٧٠- لقطة من فيلم «**الحذاء الأحمر**» لمدير التصوير جاك كارديف.
صورة ١٧١- لوحة للرسام كارفاجيو
صورة ١٧٢- لوحة للرسام أوتو ديكسي.
صورة ١٧٣- لوحة (دراسة لرأس) للرسام فرانسيس بيكون.
صورة ١٧٤- لوحة (الدونة فيلاتا) للرسام رافائيل.
صورة ١٧٥- لوحة (الثالوث) للرسام الجريكو.
صورة ١٧٦- لوحة (الكابوس) للرسام هنرى فاسيلي.
صورة ١٧٧- لوحة (آكلو البطاطس) للرسام فان جوخ.
صورة ١٧٨- لوحة (هضبة المنارة) للرسام إداوارد هوبر.
صورة ١٧٩- لقطة من فيلم «**سايكو**» للمخرج ألفريد هتشكوك.
صورة ١٨٠- لوحة للرسام بروسريين.
صورة ١٨١- الممثلة الأمريكية كيم نوفاك في فيلم «**دوار**» لهيتشكوك.
صورة ١٨٢- لوحة (اليتيا) للرسامة جوليا مارجريت كاميرون.
صورة ١٨٣- الممثلة الأمريكية كيم نوفاك في فيلم «**دوار**» لهيتشكوك.
صورة ١٨٤- الممثلة تيبى هيدرن في ملصق دعاية لفيلم «**الطيور**».
صورة ١٨٥- لوحة (المياه العميقة) للرسام دينيه ماجريت.
صورة ١٨٦- لقطة من الفيلم المصري القصير «**شنق زهران**» للمخرج ممدوح شكري.
صورة ١٨٧- لقطة من الفيلم المصري القصير «**شنق زهران**» للمخرج ممدوح شكري.
صورة ١٨٨- رسم من شادي عبد السلام لشخصية الغريب مع الآثار في اسكتشات فيلم

صورة ٢٢٠- صور من فيلم «**زانادو**».
صورة ٢٢١- صورة لأحد أنظمة التحكم في التباين في السوفت وير.
صورة ٢٢٢- أحد أنظمة البرامج التي تعمل على تغيير أصول ألوان الصورة ومظهرها من شركة كوداك ويسمى .Pre View
صورة ٢٢٣- أحد أنظمة الضبط اللوني للصورة السينمائية.
صورة ٢٢٤- ثلاث صور تبين التغيرات الممكن استخدامها في تغير ألوان الصورة السينمائية في برامج الجرافيك.
صورة ٢٢٥- مقارنة بين الصورة الأصلية والصورة التي حدث بها تعديل جرافيكي.
صورة ٢٢٦-
مقارنة بين الصورة الأصلية والصورة التي حدث بها تعديل جرافيكي.
صورة ٢٢٧- مقارنة بين الصورة الأصلية والصورة التي حدث بها تعديل جرافيكي.
صورة ٢٢٨- التدخل في تغيير أجزاء من الصورة مع تغير في ألوانها.
صورة ٢٢٩- صورة من الفيلم الفرنسي «**إيملي**» الذي تم اللعب في أصول ألوانه بالكامل في برنامج السوفت وار.
صورة ٢٣٠- المخرج (كارلوس ثورا) أمام المونتور أثناء تصوير فيلم «**تانجو**» وتلاحظ أن الخلفية في الصورة المصورة برتقالية ولكن من خلال شاشة المونيتور أصبحت باللون السيان، وهذه أحد أنظمة تغيير الألوان أثناء التصوير والتي اتبعت بجودة شديدة في هذا الفيلم من مدير التصوير فيتوريو ستورارو، وهي بهذه الجودة من برامج خاصة مستخدمة خصيصاً للفيلم.
صورة ٢٣١-
وصورة ٢٣٢- لقطتان من فيلم «**تانجو**» وتداخلات لونية عن طريق السوفت وير أثناء التصوير الفعلي.
صورة ٢٣٣- صورة من فيلم «**الطاحونة الحمراء**» فيها ضبط وتدخل للألوان عن طريق الجرافيك.
صورة ٢٣٤- تصليح السالب لطبع موجب جيد، بعد إعدادهما في برنامج ترميم في السوفت وير.
صورة٢٣٥- اللون الأخضر في الحوائط والملابس يفرض شعوراً ما في الدراما المرئية.
صورة ٢٣٦- اللون الأحمر في الحوائط والملابس والسرير مع تناقضه مع الأخضر جزء من تركيب اللون في اللقطة.
صورة ٢٣٧- اللون يهاجم اللون، شكل من أشكال تأثير الألوان في السينما، اللقطة من فيلم «**كارمن**».
صورة ٢٣٨- لقطة من فيلم «**الجمال الأمريكي**» واللون المنبئ الأحمر الظاهر في باب المنزل وخلف شخصية بطلنا.
صورة ٢٣٩- لقطة من فيلم «**الجمال الأمريكي**» واللون المنبئ مازال موجوداً على الملابس وغطاء الرأس (الكاب).
صورة ٢٤٠- لقطة من فيلم «**الجمال الأمريكي**» واللون المنبئ موجود في الورد الأحمر في أمامية الصورة.

صورة ٢٤١- لقطة من فيلم «**الجمال الأمريكي**» ولون الحلم بنفس اللون المنبئ.
صورة ٢٤٢- لقطة من فيلم «**الجمال الأمريكي**» اللون تم بناؤه بكل اللقطات السابقة وهنا في اللقطة مع لمبة السقف وانعكاساتها ولون السيارة.
صورة ٢٤٣- صورة من فيلم «**المدمر**» باللون الأحمر والأصفر والأسود.
صورة ٢٤٤- صورة من فيلم «**ابنة رايان**».
صورة ٢٤٥- صورة من فيلم «**فريز**».
صورة ٢٤٦- صورة من فيلم «**أحاسيس ومشاعر**».
صورة ٢٤٧- وصورة ٢٤٨- صورتان من فيلم «**شارلي ومصنع الشيكولاته**».
صورة ٢٤٩- صورة من فيلم «**اكس مان ٢**».
صورة ٢٥٠- صورة من فيلم «**الرجل الوطواط**».
صورة ٢٥١- صورة من فيلم «**المدمر**».
صورة ٢٥٢- صورة من فيلم «**حرب الكواكب**».
صورة ٢٥٣- صورة من أغنية.
صورة ٢٥٤- صورة من فيلم «**بعيدا عن الجنة**».
صورة ٢٥٥- وصورة ٢٥٦- صورتان من فيلم «**باريس حوالي ٢٠٥٤**» بأسلوب أبيض وأسود تجريبي.
صورة ٢٥٧- وصورة ٢٥٨- صورتان من فيلم «رايات آبائنا» وكأن الفيلم بالأبيض والأسود بالرغم من أنه ملون.
صورة ٢٥٩- صورة من فيلم «**أحاسيس ومشاعر**».
صورة ٢٦٠- صورة من فيلم «**بيانو**».
صورة ٢٦١- صورة من فيلم «**عذاب المسيح**».
صورة ٢٦٢- صورة من فيلم «**القلب الشجاع**».
صورة ٢٦٣- صورة من فيلم قديم أبيض وأسود.
صورة ٢٦٤- نفس الصورة بعدما تم تلوينها في برامج السوفت وير وإضافات جديدة لها.

المؤلف

● سعيد شيمي

التخصص: مدير تصوير سينمائي- مصور تحت الماء- مخرج- محاضر ومدرس للتصوير- باحث سينمائي.

مواليد: القاهرة حي عابدين ١٩٤٣/٣/٢٣ تنتمي عائلته إلي محافظة المنيا.

معلومات وثائقية:

بدأ هاويا في تذوق الأفلام وتصويرها بكاميرا ٨ مللي في الستينيات وانضم لجمعية الفيلم بالقاهرة.

درس بآداب جامعة القاهرة (قسم تاريخ) لمدة ثلاث سنوات.

تخرج من المعهد العالي للسينما عام ١٩٧١ بتقدير جيد جدا- قسم تصوير سينمائي.

حصل علي دبلوم متخصص في التصوير الفوتوغرافي من الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٦٩.

حصل علي ثلاثة دبلومات دولية (c.m.a.s) في الغوص تحت الماء (مرتبة ثلاث نجوم) واول من صور سينمائيا في الأعماق في مصر.

اشترك كمصور متطوع في تصوير احداث حرب الاستنزاف وحرب اكتوبر.

اختير عضوا ورئيساً في لجان التحكيم السينمائية في عدة مهرجانات محلية، ودولية.

عضو بلجنة السينما بالمجلس الأعلي للثقافة بمصر.

عضو اتحاد السينمائيين التسجيليين المصريين.

عضو جمعية مديري التصوير السينمائيين المصريين.

صور أفلاما متعددة خارج مصر في فرنسا- ألمانيا- بريطانيا- اليونان- قبرص- ايطاليا- كندا- لبنان- العراق- الاردن - تونس - دولة الإمارات العربية.

التدريس:

يقوم بتدريس مادة التصوير السينمائي والتليفزيوني في عدد من الكليات والمعاهد في مصروالدول العربية.

● المؤلفات المنشورة:

له عديد من المقالات المتنوعة عن السينما والتصوير نشرت في عدة مجلات من عام ١٩٦٨ حتي الآن.

ومؤلف ثلاثة عشر كتابا عن التصوير هي:

١. «التصوير السينمائي تحت الماء» اصدارهيئة الكتاب عام ١٩٩٦.

٢- «تاريخ التصوير السينمائي في مصر ١٨٩٧- ١٩٩٦» اصدار المركز القومي للسينما عام ١٩٩٧ وتوزيع هيئة الكتاب .

٣- «الحيل السينمائية للاطفال» اصدارمهرجان القاهرة الثامن لافلام الأطفال عام ١٩٩٨.

- «السينما وحيلها الساحرة» اصدار المركز القومي لثقافة الطفل عام ١٩٩٨ وهو طبعة ثانية من الكتاب السابق.

٤- «افلامي مع عاطف الطيب» اصدارالهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٩.

٥- «الخدع والموثرات الخاصة في الفيلم المصري» (جزء١) اصدارهيئة قصورالثقافة عام ٢٠٠٢.

٦- «كلاكيت أول مرة» اصداردار الهلال عام ٢٠٠٢.

٧- «القاهرة والسينما» مع مؤلفين آخرين اصدار هيئة قصور الثقافة عام ٢٠٠٢.

٨- «الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصري» (جزء٢) اصدارهيئة قصور الثقافة عام ٢٠٠٣.

٩- «محسن نصرالابداع علي الوتر الحساس» اصدار صندوق التنمية الثقافية عام ٢٠٠٣.

١٠- «اتجاهات الابداع في الصورة السينمائية المصرية» اصدار المجلس الأعلي للثقافة عام ٢٠٠٣.
١١- «تجربتي مع الصورة السينمائية» اصدارهيئة قصور الثقافة (جزء أول) عام ٢٠٠٤.
١٢- «الصورة السينمائية بالوسائل الرقمية» اصدارصندوق التنمية الثقافية- عام ٢٠٠٤.
١٣- «تجربتي مع الصورة السينمائية» إصدار هيئة قصورة الثقافة (جزء ثان) عام ٢٠٠٥.
١٤- «سنيما أخرشقاوة» إصدار دارالهلال عام ٢٠٠٦ وهو طبعة ثانية من كتاب (كيلاكيت أول مرة).

• الجوائز والتكريمات:

حصل من عام ١٩٦٩ حتي الأن علي ٣٧ جائزة محلية ودولية و٦ تقديرات و٦ تكريمات هى:

• اولا : في اخراج الفيلم التسجيلي:

١- فيلم «الإنسان» جائزة فضية في مهرجان قليبية الدولي للهواة بتونس عام ١٩٦٩.
٢- فيلم «الإنسان» جائزة مهرجان الإسكندرية الأول لسينما الشباب عام ١٩٦٩.
٣- فيلم «حكاية من زمن جميل» جائزة افضل فيلم تسجيلي طويل في المهرجان القومي الرابع للسينما المصرية عام ١٩٩٨.
٤- شهادة تقدير في السيناريو والإخراج من المركز القومي للسينماعن فيلم «حكاية من زمن جميل» عام ١٩٩٨.

• ثانيا: في مجال تصوير الفيلم التسجيلي والقصير:

٥- جائزة احسن تصوير في المهرجان القومي الثالث للفيلم التسجيلي والقصير عن فيلم «بورسعيد ٧١» إخراج احمد راشد عام ١٩٧٢.
٦- جائزة احسن تصوير في مهرجان جمعية الفيلم عن فيلم «طيور بلا اجنحة» اخراج حسين عمارة عام ١٩٧٣.
٧- جائزة احسن تصوير في مهرجان القويم الخامس للفيلم التسجيلي والقصير عن فيلم «رحلة سلام» اخراج احمد راشد عام ١٩٧٤.
٨- جائزة احسن تصوير في المهرجان القومي السادس للفيلم التسجيلي والقصيرعن فيلم «ابطال من مصر» اخراج احمد راشد ١٩٧٥.
٩- جائزة احسن تصوير في المهرجان القومي الثامن للفيلم التسجيلي والقصير عن فيلم «توفيق الحكيم عصفورمن الشرق» إخراج احمد راشد عام ١٩٧٧.
١٠- شهادة تقدير للابداع في الأفلام التسجيلية في مهرجان الإسماعيلية للفيلم التسجيلي عام ١٩٨٠.
١١- جائزة احسن تصويرللأفلام التسجيلية في الأسبوع الأكاديمي الثالث بأسوان عن فيلم «الصباح» إخراج سامي السلاموني عام ١٩٨٥.

• ثالثا: في تصوير الأفلام الروائية الطويلة:

١٢- جائزة أحسن تصوير في مهرجان الاسكندرية السينمائي الدولي الأول عن فيلم «ضربةشمس» إخراج محمد خان عام ١٩٧٩.
١٣- جائزة التصوير الذهبية من جمعية كتاب ونقاد السينما عن فيلم «ضربة شمس» إخراج محمد خان عام ١٩٧٩.
١٤- جائزة احسن تصوير في مهرجان جمعية الفيلم السابع عن فيلم «ضربة شمس» اخراج محمد خان عام ١٩٨١.
١٥- جائزة احسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم «الشيطان يعظ» إخراة أشرف فهمي عام ١٩٨١.
١٦- جائزة التصوير الذهبية من جمعية كتاب ونقاد السينما عن فيلم «طائر علي الطريق» إخراج محمد خان عام ١٩٨١.

١٧- جائزة أحسن تصوير في مهرجان جمعية الفيلم الثامن عن فيلم «طائر علي الطريق» إخراج محمد خان عام ١٩٨٢.
١٨- جائزة التصوير في الأسبوع الأكاديمي الثاني بأسوان عن الأفلام:
«المجهول» إخراج أشرف فهمي.
«التخشيبة» إخراج عاطف الطيب.
«فقراء لا يدخلون الجنة» اخراج مدحت السباعي عام ١٩٨٤.
١٩- جائزة أحسن تصوير في مهرجان جمعية الفيلم العاشر عن فيلم (سواق الأتوبيس) إخراج عاطف الطيب عام ١٩٨٤.
٢٠- ميدالية طلعت حرب وشهادة تقدير من نقابة المهن السينمائية لإسهامة المتميز في مجال السينما المصرية في فيلم «سواق الأتوبيس» إخراج عاطف الطيب عام ١٩٨٤.
٢١- جائزة التصوير في الأسبو ع الأكاديمي الثالث بأسوان عن فيلمى (إعدام ميت» إخراج على عبد الخالق، و«الحب فوق هضبة الهرم» إخراج عاطف الطيب عام ١٩٨٥.
٢٢- جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم «استغاثة من العالم الآخر» إخراج محمد حسيب عام ١٩٨٥.
٢٣- ميدالية طلعت حرب وشهادة تقدير من نقابة المهن السينمائية لإسهامه المتميز في مجال السينما المصرية عن الأفلام.
«الحريف» إخراج محمد خان.
«الحب فوق هضبة الهرم» إخراج عاطف الطيب.
«ملف في الآداب» إخراج عاطف الطيب عام ١٩٨٦.
٢٤- جائزة أحسن تصوير من جمعية فن السينما عن فيلم «بئر الخيانة» إخراج علي عبد الخالق عام ١٩٨٨.
٢٥- جائزة خاصة تقديرية من جمعية فن السينمالإسهامه الكبير في تطوير التصوير السينمائي المصري ودفعه إلي ميدان جديد وهو التصويرتحت الماء عن فيلم «جحيم تحت الماء» إخراج نادر جلال عام ١٩٨٩.
٢٦- جائزة الإسهام الفني عن تجربته الرائدة في التصوير تحت الماء عن فيلم «جحيم تحت الماء» في المهرجان القومي السادس عشرلجمعية الفيلم عام ١٩٩٠.
٢٩- الجائزة الذهبية كأحسن تصوير في مهرجان القاهرة الدولي للتليفزيون عن فيلم «الطريق إلي إيلات» إخراج إنعام محمد علي عام ١٩٩٥.
٣٠- جائزة تقديرية من الاتحاد المصري لرياضات الغوص والإنقاذ لجهوده المميزة في التصوير تحت الماء عام ١٩٩٤.
٣٢- درع تقديري من الحزب العربي الديمقراطي الناصري عن فيلم «الطريق إلي إيلات» عام ١٩٩٤.
٣٣- ميداليه طلعت حرب من «مهرجان القاهرة السينمائى الدولي العشرون»، بمناسبة مئوية السينما المصرية وإنجازه المتميز في المائة فيلم المختارين كأحسن أفلام مصرية في مائة عام، عام ١٩٩٦.
٣٤- جائزة أحسن تصوير في المسابقة الدولية لمهرجان الإسكندرية الدولي السادس عشر عن فيلم «عمر ٢٠٠٠» سبتمبر ٢٠٠٠.
٣٥- جائزة احسن تصوير في بانوراما السينما المصرية في مهرجان الإسكندرية الدولي السادس عشر عن فيلم «عمر ٢٠٠٠» سبتمبر ٢٠٠٠.
• **رابعا: جوائز عامة:**
٣٦- جائزة أحسن سينمائي في عشر سنوات من مهرجان جمعية الفيلم العاشر للسينما المصرية من عام ١٩٧٥ إلي عام ١٩٨٤ لحصوله علي جوائز ثلاث في التصوير السينمائي في هذه المدة.

٣٧- شهادة تقدير من جمعية الفيلم لدوره المخلص في نشاط جمعية الفيلم خلال السنوات الأولي عام ١٩٨٦.

● **خامسا: تقديرات عامة:**

ميدالية تذكارية تقديرية من مهرجان الشباب العالمي بألمانيا عام ١٩٧٣.
شهادة تقديرية من أفلام أجفا ببلجيكا عام ١٩٩٢.
ميدالية تذكارية تقديرية من القوات البحرية المصرية عام ١٩٩٣.
ميدالية تذكارية تقديرية من الوحدات الخاصة بالقوات البحرية المصرية عام ١٩٩٣.
ميدالية تذكارية تقديرية من الحزب العربي الديمقراطي الناصري بالاسماعيلية عام ١٩٩٥.
شهادة تقديرية للمشاركة في مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر بالكويت عام ٢٠٠٤.
درع تكريمي وتقدير من الدارسين في تليفزيونى جدة ومكة بالمملكة العربية السعودية عام ٢٠٠٧.

● **سادسا: التكريمات:**

١- تكريم من مؤسسة الجمال للفنون والثقافة العربية بباريس لابداعاته في السينما المصرية ٣ اكتوبر ٢٠٠٠.
٢- تكريم وتقديرمن مهرجان سعد الدين وهبه المسرحي السابع لثقافة المقاومة يوليو ٢٠٠٤.
٣- تكريم من «مهرجان الاسكندرية السينمائي الدولي العشرون» سبتمبرعام ٢٠٠٤.
٤- تكريم من نادي الكويت للسينما علي جهودة المخلصة في مجال التصوير السينمائي ديسمبر عام ٢٠٠٤.
٥- تكريم من المهرجان القومي الحادي عشرللسينما المصرية عام ٢٠٠٥ وأصدرت وزارة الثقافة بهذه المناسبة كتاباً تذكارياً باسم «سعيد شيمي.. شاعر الصورة السينمائية» تـأليف الاستاذ المؤرخ والناقد أحمد الحضري.
٦- تكريم من «مهرجان القاهرة السينمائى الدولي» الثلاثون عام ٢٠٠٦ وصدوركتيب تذكاري عنه مع المكرمين الأخرين.

● **الأعمال الفيلميه:**

صور حتي عام ٢٠٠٧-٧٣ فيلماقصيراوتسجيليا و١٠٧ فيلما روائيا طويلاومسلسلين وثلاث سهرات بالفيديو وأخرج ٥ أفلام قصيرة وفيلما روائياً واحدا والجزء الحربي والمعارك في فيلم «الطريق إلي إيلات».

من آفاق السينما